
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00891343 6

Le maître du drame moderne

# IBSEN

---

L'HOMME ET L'ŒUVRE

“ Collection des Grands Penseurs Modernes ”

Vicomte de COLLEVILLE

ET

Fr. DE ZEPELIN

## Le maître du drame moderne

# IBSEN

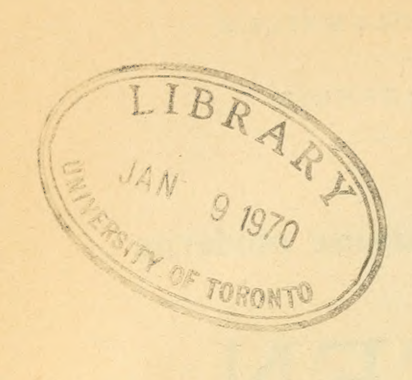
## L'HOMME ET L'ŒUVRE



PARIS

Librairie Nilsson, PER LAMM, Successeur

7, RUE DE LILLE, 7



# INTRODUCTION

Henrik Ibsen, le grand dramaturge du Nord, était célèbre dans l'Europe entière et son œuvre traduite dans toute les langues que la France l'ignorait encore.

Lorsque enfin, le Théâtre Antoine, le Vaudeville et l'Œuvre eurent révélé les pièces les plus applaudies du maître, ce ne fut d'abord qu'un cri de réprobation tant cet art nouveau choquait les habitudes du public Français.

C'est un fait, que le peuple qui prétend à la maîtrise intellectuelle, méconnut Wagner et Ibsen et que la même critique qui insulta et siffla le premier, ridiculisa à plaisir le second.

Les temps sont du reste bien changés, nos musiciens sont Wagnériens, nos écrivains Ibséniens et la critique elle-même admire tant aujourd'hui le génie du *Shakespeare du Nord*, qu'elle veut absolument prouver qu'il doit ce génie à la France elle-même et particulièrement à Mme Georges Sand.

N'est-ce pas Jules Lemaître qui compara les œuvres scandinaves à ces vins de Bordeaux, retour de l'Inde et affirma que les drames d'Ibsen étaient du Scribe ou du Sandeau revenu costumé à la mode Norvégienne après avoir pérégriné au cap Nord.

Et oui ! maintenant qu'Ibsen a atteint le point culminant de la gloire chacun le revendique pour soi, chacun le veut sien.

Les révolutionnaires font du grand homme un démocrate du *Bloc*, les socialistes, de cet individualiste, un disciple de Karl Marx.

L'Ibsen qu'on présente au public de France est d'abord un romantique attardé qui a sans doute quelque valeur, mais dont l'obscurité est blessante pour un peuple épris de clarté comme le nôtre. C'est aussi un révolutionnaire utopiste et démocrate à la Louis Blanc, un humanitaire et un socialiste à la façon de Tolstoï, une sorte d'ecclectique un peu fou ayant puisé en France ses idées les plus originales.

Quelques critiques plus sérieux réagissant contre ces jugements enfantins, cherchèrent, par contre, à établir qu'Ibsen était un produit spécial, un fruit particulièrement savoureux de la poétique Norvège, un fils du soleil de minuit, et des ténèbres en plein jour !

Les montagnes neigeuses, les fiords sombres, les avalanches, les débâcles terribles des glaciers, avaient enfanté les songeries vagues, les concepts fantastiques, les hallucinations étranges du souverain poète de la race germanique.

D'autres encore, expliquèrent Ibsen par son hérédité ancestrale, entendant faire de ce *superhomme* la résultante de la pensée scandinave ! Mais alors le *patriotisme* s'en mêla et après avoir d'abord qualifié dédaigneusement de Snobs ceux-là qui se nourrissaient d'une autre littérature que de l'indigène, l s bourgeois chauvins interdirent tout contact avec le maître scandinave et déclarèrent traîtres à la France les vulgarisateurs de ces œuvres nuageuses et *germaines !*

A ceux-là, nous répondrons d'abord, nous

réservant ensuite de faire la lumière la plus complète sur la personnalité d'Ibsen et sur son œuvre, à l'aide de tous les documents qui nous sont fournis par la critique étrangère.

On ne saurait en effet, admettre plus longtemps, que le public français soit aussi complètement trompé sur la qualité, sur la valeur d'un grand écrivain et d'un grand penseur auquel toute l'Europe artiste rend hommage depuis plusieurs années.

Bien mieux, en vulgarisant en France ses œuvres magistrales, en en faisant comprendre la beauté, nous nous montrons moins ignorants du passé et de l'histoire littéraire de la France que ceux-là qui veulent entourer ce noble pays d'une muraille de la Chine.

Nous sommes bien dans la tradition, nous.

Qui ne sait parmi les Français cultivés, combien ce pays doit à l'étranger dans le domaine des arts et des lettres ?

Depuis la Pléiade qui égorgea brusquement la poésie nationale naissante, la littérature française a vécu deux cents ans sur un fonds absolument étranger. Les Classiques n'ont-ils pas à peu près tout pris aux Romains, aux Grecs, aux Italiens et même aux Espagnols ? Les Romantiques largement puisé aux sources anglaises, aux sources allemandes, et demandé la couleur à Venise et aux Flandres ? Les Naturalistes eux-mêmes n'ont-ils pas largement emprunté leurs procédés aux Anglais, aux Russes et aux petits maîtres Hollandais ?

Les Préraphaélites Turner, Constable, Landseer et surtout Rembrandt ne sont-ils pas les éducateurs, les inspirateurs de notre peinture moderne ?

A part les primitifs qui précédèrent

l'école de Fontainebleau, à part les chansons de gestes, Roland à Roncevaux, Merlin dans la forêt de Brocéliande, Lancelot du Lac, ces bégaiements ! A part surtout ce XVIII^e siècle si charmant, rien n'appartient à vrai dire en propre à la France.

Mais le génie Français, c'est le goût, la mesure, la distinction, surtout la facilité de s'assimiler les idées des autres, de les revêtir de la parure la plus élégante et la plus charmante.

Ceux-là donc qui fournissent au genre Français les éléments nécessaires à sa mise en valeur font acte de pourvoyeurs intelligents et loin de leur jeter l'anathème on les devrait remercier.

On devrait au moins leur savoir gré de contribuer à dissiper ces préjugés vaniteux et imbéciles, propagés par les flagorneurs du suffrage universel, à savoir que le Français est seul spirituel, seul génial et que toute œuvre non créée à Paris est forcément stupide.

Enfin, on devrait au moins leur pardonner d'avoir donné satisfaction à ceux qui constatent avec douleur que la génération actuelle est trop adonnée à la Politique ou au Sport pour s'intéresser aux arts et aux lettres et qui voudraient remédier à ce triste état de choses.

Du reste, si sincères sont quelques-uns des adversaires déterminés de la littérature étrangère, ce ne sont certes pas les *écrivains*, osons le dire.

Il est à remarquer en effet, que si le cosmopolitisme et l'internalionalisme sont fort en honneur dans la politique et dans la journalistique, au théâtre ou dans la librairie, toute œuvre exotique reçoit un accueil des plus

frais. Les bons confrères et les critiques se montrent particulièrement féroces, voyant là surtout une concurrence à leurs produits ; ils sont protectionnistes nos négociants de lettres rigoureusement protectionnistes !

Laissons cela et montrons maintenant combien Henrik Ibsen a peu de points de contact avec les démocrates qui veulent le mettre au nombre des leurs depuis qu'il est *grand*.

Bien loin d'être un républicain, ou même un socialiste comme le prétend un savant critique, M. Ossip Laurier, Ibsen, comme Renan et comme Frédéric Nietzche, a le dégoût de la médiocratie démocratique, de la majesté du nombre, de la majorité compacte comme il dit :

« Les minorités ont toujours raison, affirme-t-il dans son chef-d'œuvre (1). » *L'Ennemi du peuple :* « Les ennemis les plus dangereux de la « vérité et de la liberté parmi nous, c'est la « majorité, la majorité compacte et libérale. »

Et plus loin : « ...La majorité a toujours « tort, le droit n'est jamais de son côté. Voilà « un de ces mensonges courants contre lesquels tout homme pensant doit protester de « toute son énergie.

« Qui donc forme la majorité des électeurs « d'un pays ? Les hommes intelligents ou les « imbéciles ?

« Je pense que nous serons tous d'accord « pour dire que les imbéciles constituent la « majorité écrasante, l'imbécillité doit-elle « donc dominer l'intelligence ?

---

(1) *L'Ennemi du peuple* et *La Fête à Solhaug*, traduction, V^te de Colleville et F. de Zepelin. Per Lamm, éditeur, 1903.

« Dites que les imbéciles détiennent le pou-
« voir, j'y consens. Mais qu'ils aient le droit
« pour eux, je proteste. Le droit c'est moi et
« quelques autres qui l'avons.
« C'est la minorité qui a toujours raison ! »

Cette phrase typique de : *L'Ennemi du peuple*, Ibsen l'avait écrite déjà à son rival Björnson, le démocrate qui avait un jour proclamé que la majorité avait toujours raison.

« Révolutionnaire dans les idées, allant même jusqu'au transformisme en morale, Ibsen est un réactionnaire et un aristocrate en politique. Essayez de lui parler de socialisme d'Etat ou de suffrage universel, il hausse les épaules » Comme Platon, comme Auguste Comte et Carlyle, il ne voudrait voir donner le pouvoir qu'aux seuls philosophes qui ne le recherchent pas.

Comme il eut applaudi à cet énergique général des jésuites qui préféra la mort de sa compagnie au compromis que le pape lui proposait :

« *Sint ut sunt aut non sint !* » « Que le monde soit la vérité ou qu'il ne soit pas ! » (1)

Ibsen, nous le répétons, est un aristocrate, un anarchiste aristocratique si l'on veut, de l'espèce de Frédéric Nietzche, un sur-homme croyant au seul génie, à l'homme providentiel, qui synthétise toute une nation.

L'homme pour lui ne devient grand que par la lutte, son amour, son enthousiasme pour la lutte va jusqu'au paradoxe : « Quel pays splendide que cette Russie ! Quel *magnifique despotisme !* » dit-il.

---

(1) *Charles Sarolea,* Henrik Ibsen. Étude. Per Lamm, éditeur 1891.

Que l'on songe quel immense amour de la liberté il doit engendrer ! « La Russie est un des rares pays sur terre ou les hommes aiment la liberté et lui apportent encore des sacrifices. Voilà pourquoi ce pays est si grand dans la poésie et dans l'art. »

Il écrit encore sur la Prise de Rome en 1871 :

« Ainsi donc on nous a pris Rome, à nous exilés, pour la livrer aux politiciens. Quel sera désormais notre refuge. Rome était la seule place pacifique de l'Europe, la seule ville qui jouît de la vraie liberté. Seule elle *était libre de la tyrannie de la liberté*. Et puis voici encore disparu à jamais tout ce brillant état de choses, toutes ces aspirations ardentes à la liberté. Car il n'y a qu'une chose que j'aime dans cette liberté, *les luttes pour la conquérir*, je ne me préoccupe pas *de la posséder*. »

Enfin dans une superbe lettre à Georges Brandès, il dit encore :

« La lutte pour la liberté n'est autre chose que l'assimilation lente et vivante de l'idée de la liberté. Celui qui possède la liberté autrement que comme un idéal à atteindre, ne la possède que morte et anéantie, car l'idée de la liberté a ceci de particulier, qu'elle s'élargit et s'étend sans cesse pendant qu'on se l'assimile. Voilà pourquoi si quelqu'un s'arrêtait devant la lutte et disait : maintenant je la possède, il l'aurait déjà perdue. Or, cet arrêt fatal dans le développement de la liberté est le trait caractéristique des sociétés politiques et c'est là ce qu'elles ont de plus funeste.

« Certes, il peut y avoir profit à posséder la liberté électorale, la liberté de l'impôt, etc., mais à qui cela profite-t-il ? Au citoyen, non à l'individu. *Or, il n'y a aucune nécessité de*

*raison pour que l'individu soit citoyen.* Au contraire, *l'Etat est la malédiction de l'individu.*

« Par quoi la puissance politique de la Prusse a-t-elle été achetée ? Par l'absorption de l'individu dans l'idée politique et géographique. *Le Kellner !* voilà le meilleur soldat. Considérez d'autre part *le peuple juif*... Par quoi s'est-il conservé dans l'isolement malgré toutes les compressions du dehors ? Parce qu'il n'a pas été entraîné dans l'engrenage de l'Etat. S'il était resté en Palestine, il aurait succombé depuis longtemps comme toutes les autres races. L'Etat doit disparaître. Ah ! si je pouvais être de cette révolution là !

« Mettons la mine et la sape à l'idée de l'Etat. Ne reconnaissons que la spontanéité et la sympathie comme les seuls facteurs d'une association.

« Ce sera le commencement de la seule liberté qui ait quelque prix.Les changements introduits dans la forme de gouvernement ne sont autre chose qu'une misérable question de degré, de plus ou moins. Tout cela n'est qu'une misère ! L'Etat a eu sa racine dans le temps, il aura aussi dans le temps son couronnement et sa fin. Il s'écroulera bien des choses plus grandes que lui. »

En 1870, de Munich, il écrit à Georges Brandès :

« Les événements politiques me prennent une grande partie de mon temps et de mes réflexions.

« L'ancienne France illusoire est mise en pièces. Puisse-t-il en être bientôt ainsi de la nouvelle Prusse non moins factice ! Alors nous serons d'un bond, dans une période nouvelle.

« Comme les idées se presseront alors autour de nous ! D'ailleurs il est grand temps que cela arrive. Tout ce dont nous avons vécu jusqu'à ce jour, n'est que relief du festin révolutionnaire du siècle passé. Assez longtemps cette nourriture a été ruminée et remâchée.

« Les idées nouvelles demandent des formes nouvelles et une interprétation nouvelle. La Liberté, l'Egalité et la Fraternité ne sont plus ce qu'elles étaient du temps de la défunte guillotine.

« Voilà ce que les politiciens ne veulent pas comprendre et voilà pourquoi je les hais. Les hommes ne veulent que des révolutions spéciales et localisées, des révolutions extérieures et politiques. Mais tout cela n'est que charlatanisme. Ce qui importe, c'est la *révolution de l'esprit humain.* »

Nous avons dû faire ces longues citations pour montrer ce que pèsent les affirmations de nos contradicteurs, qui veulent faire d'Ibsen un démocrate et un socialiste. Nous nous arrêtons là bien convaincu que la lumière est suffisamment faite sur ce point.



Maintenant, parlons du fameux milieu cher à Taine. Ibsen est-il la résultante de la pensée scandinave moderne ? Est-il un produit exclusivement local, son art est-il une fleur toute norvégienne ? Ou bien a-t-il été influencé comme d'aucuns l'affirment par des idées françaises sinon acceptées par lui, du moins venues jusqu'à lui à son insu ?

Cette influence de la Norvège sur Ibsen, voilà une légende à serrer de près, et nous

l'allons réduire à rien, espérons-le ! Elle est fausse de tous points.

Un peu plus loin quand nous parlerons de la famille de Henrik Ibsen, nous allons montrer que le dramaturge n'a pas une goutte de sang norvégien dans les veines, qu'il est d'origine danoise par les hommes et de sang écossais et allemand du côté des femmes.

Quand nous aurons bien établi ses influences ancestrales auxquelles on doit attribuer son cosmopolitisme, son internationalisme et surtout sa haine puissante de la Norvège, il nous restera encore à prouver que cette fameuse Norvège aux fiords poétiques et aux fulgurantes aurores boréales, n'est pas du tout le milieu dans lequel s'est développé le génie d'Ibsen.

Pendant les vingt années de son véritable développement intellectuel, en effet, c'est surtout à Rome, à Munich, à Dresde, qu'il put se désaltérer largement aux sources de la beauté.

Enfin, si pour terminer cette étude, nous voulons rechercher et montrer quel fut le maître scandinave qui éduqua Ibsen et vraiment l'inspira, nous arriverons à établir d'une façon indiscutable que ce maître fut d'abord le grand philosophe (1) Sôren Kierkegaard.

Il était évidemment plus aisé à certain critique illustre de prêter la vieille Sand comme inspiratrice à Henrik Ibsen que d'exposer la doctrine de Kierkegaard et de révéler au public de France la personnalité de ce penseur qui nourrit Ibsen de sa moelle.

Qui connaît en effet Kierkegaard à Paris ?

---

(1) En préparation : Vicomte de Colleville et Fritz de Zepelin : *La Philosophie de Soren Kierkegaard.*

Qui sait l'individualisme de ce père intellectuel de l'étrange Frédéric Nietzche ?

Personne encore, pas même M. Jules Lemaître qui est cependant un des plus rares érudits de ce temps.

On ne trouverait pas, du reste, dans toute la librairie française, un opuscule de dix feuillets sur un penseur que tous les Allemands tiennent pour le maître de leur grand philosophe moderne.

Ce livre n'est donc pas à vrai dire un monument que nous avons voulu élever à la gloire du plus grand auteur dramatique et du plus grand poète du temps présent. C'est une œuvre de vérité et de justice que nous voulons accomplir, nous entendons dissiper des obscurités, détruire des préventions depuis trop longtemps existantes.

Surtout dégager le grand homme des liens dont certains partis ont voulu l'enserrer !

Et si nous arrivons à dresser le socle de la statue du maître en bonne place, si nous parvenons à montrer que ce *superhomme* n'appartient à aucun pays, qu'il est humain, plus qu'humain, mais n'a rien à voir avec les socialistes de gouvernement, les pâles bourgeois de notre singulière époque, nous aurons accompli la tâche que nous nous proposions.

# L'HOMME

# L'HOMME

Vers 1720, un marin danois venait se fixer à Bergen pour épouser une allemande. Ce marin est le trisaïeul de Henrik Ibsen.

Henrik Petersen-Ibsen, capitaine marin lui aussi, son fils, se maria avec une écossaise Wenche Dischington et mourut l'année suivante. L'écossaise donna le jour à un fils puiné, Henrik Ibsen, qui est le grand'père de notre poète.

S'étant remariée ensuite à un pasteur, elle fut avec son enfant s'installer à Skien, province de Telemarken, où elle vécut dans un milieu de piétisme luthérien sombre et ardent.

Henrik Ibsen épousa, à Skien, la fille d'un commerçant Plesner, dont le père et la mère étaient allemands.

Marin comme ses ancêtres, il vécut peu ; il périt avec un navire qu'il commandait à Grimstad, près de Hesnœs, où se déroule le drame de Terje-Vigen, la page la plus saisissante de (1) l'œuvre lyrique du poète norvégien.

Son fils, le père de l'écrivain, s'appelait Knud ; il fut élevé avec cinq autres enfants que sa mère avait eu de Ole Paus, un autre marin, son second mari.

Quant à sa mère, elle se nommait Maria-

(1) Henrik Ibsen : *Poésies complètes*. 1 volume. Traduction : Vicomte de Colleville et F. de Zepelin. Edition de *La Plume*, 1903.

Cornélia Altenburg et elle était la fille de riches commerçants allemands.

Nous répétons donc ce que nous disions dans notre introduction, à savoir que, petit-fils de Danois, d'Allemands et d'Ecossais, Ibsen n'a pas une goutte de sang norvégien dans les veines et nous constatons que, conformément à la loi atavique, l'influence des femmes au point de vue intellectuel s'est fait sentir particulièrement pour lui.

Dans l'ascendance du poète les femmes sont allemandes et écossaises, cela seul explique tout un côté de son tempérament. L'Ecosse est le pays du puritanisme et de l'idéalisme, l'Allemagne, celui du rêve et de la métaphysique.

Or, cet idéalisme germain et ce puritanisme écossais, sont les notes dominantes du talent d'Ibsen, et l'ont fait reconnaître comme frère par les artistes Anglais et Allemands, alors qu'en France il était incompris et il est même encore aujourd'hui discuté.

Des ascendants mâles, il tient le goût des voyages, l'énergie, le cosmopolitisme, qui lui a rendu possible vingt années d'éloignement du pays natal, ce qu'un vrai Norvégien n'aurait jamais pu supporter.

Ibsen naquit en 1828, Tolstoï aussi ; ces deux génies complètement opposés vinrent au monde la même année.

Skien, petite ville norvégienne où il vit le jour, avait une population de trois mille habitants. On y faisait surtout le commerce de bois et le père du dramaturge s'y employait utilement. Il était fort à son aise et d'un caractère à la fois joyeux et satirique. La mère au contraire, silencieuse et d'humeur sombre,

était d'une grande austérité luthérienne, qui s'explique par le piétisme en honneur dans cette bourgade, patrie de Lammers, l'orateur protestant le plus violent du Nord.

La famille d'Ibsen était très estimée dans ce coin de province.

Ibsen a écrit pour son biographe Henrik Jæger, les lignes suivantes que nous traduisons textuellement, car elles expliquent bien plus éloquemment, que nous ne pourrions le faire les premières impressions du grand artiste :

« Lorsque, il y a quelques années, les rues de ma ville natale furent baptisées ou rebaptisées, l'une d'elles reçut mon nom. Non seulement les journaux me l'annoncèrent, mais des voyageurs dignes de foi, m'en portèrent la nouvelle. Cette rue, me dirent-ils, est celle qui va du marché au port. S'il en est ainsi je m'explique mal qu'on ait qualifié de la sorte cette rue, car je ne suis point né là et n'y ai jamais habité.

« C'est au contraire près du marché, que j'ai vu le jour dans la maison de *Stockmann* comme on l'appelait. Notre maison était située dans le voisinage de l'Eglise dont la haute tour attirait l'attention. A droite, se trouvait le pilori, à gauche l'Hôtel-de-Ville, comprenant la prison et l'asile des fous. De l'autre côté de la place, le collège et l'école. L'Eglise se dressait au milieu de la place. La première perspective que j'eus du monde, fut cet amas de pierres, sans verdure et sans horizon. Un bruit sourd et terrible mugissait sans cesse dans l'air, on eut dit parfois, des gémissements de femme ou de lugubres lamentations. C'était le murmure des cascades, qui se mêlaient aux

chants plaintifs des scieries installées en dehors de la ville. Et plus tard, je ne pouvais lire le récit des derniers supplices d'un guillotiné sans revoir dans mon esprit l'acier de ces scies en mouvement.

Le principal monument de la ville était l'Eglise.

L'église de Skien brûlée au siècle dernier par l'imprudence d'une servante qui, pour ce fait, fut bel et bien punie de mort, fut reconstruite rapidement et des rues larges et droites y furent pratiquées. Du même coup, la ville fut pourvue d'un nouveau temple et les indigènes rappelaient avec orgueil que le monument avait été érigé avec des pierres hollandaises, par un architecte danois et sur le même plan que l'Eglise de Kongsberg.

Je n'étais pas capable à ce moment d'apprécier comme il convenait de semblables avantages, ce qui attirait exclusivement mon attention, c'était un ange gras et blanc, qui tenait de ses deux mains une large vasque. Cet ange restait suspendu dans les airs pendant la semaine, le dimanche il descendait au milieu de nous pour verser l'eau du baptême sur les jeunes fronts des cathéchumènes.

Plus encore que l'ange, un chien noir légendaire dont on m'avait parlé hantait mon imagination. Il vivait dit-on, autrefois, avec le guetteur qui tout en haut de la tour jetait les heures au vide de la nuit. On ne le voyait que dans de bien rares occasions : il ne se serait même montré qu'une seule fois !

C'était par une nuit de fin décembre au moment où le veilleur annonçait la première heure de l'année, en voyant tout en bas le chien le fixer de ses yeux rouges, il tomba au



*A droite près de l'Église, la maison où IBSEN est né.*

bas de la tour, il était mort, et de cet endroit, jamais guetteur ne cria plus l'heure.

Cet événement était antérieur à ma naissance, mais j'ai entendu conter beaucoup de faits analogues qui se seraient passés dans nombre d'églises norvégiennes.

Cependant cette fatale ouverture avait le don d'inquiéter mon jeune âge et c'est devant elle que je ressentis mes premières émotions.

Ma bonne, à certain jour, m'avait porté jusqu'au haut de la tour et me tenant par derrière m'avait autorisé à me pencher sur le vide. Je me souviens combien je fus surpris d'apercevoir le dessus des coiffures portées par les promeneurs. Je voyais aussi l'appartement familial et je distinguais ma mère à l'une de ses fenêtres. Par dessus le toit, j'apercevais la cour de notre maison dans laquelle se tenait le cheval bai qui remuait la queue. Je me souviens fort bien qu'au mur de l'écurie était suspendu un seau en fer blanc. Soudain, je vis tout le monde courir vers notre maison et la bonne me rejetant en arrière me fit redescendre rapidement de la tour. J'ai oublié ce qui se passa ensuite, plus tard on m'apprit que ma mère me voyant si haut placé fut prise de terreur et s'évanouit et qu'en me revoyant auprès d'elle elle m'avait embrassé en pleurant. Par la suite, je ne pouvais me rendre au marché sans considérer hypnotiquement l'ouverture placée au haut du clocher et il me semblait qu'elle avait pour moi comme pour le chien noir une signification spéciale.

Il est encore un autre souvenir que j'ai conservé de ce jeune temps. En commémoration de mon baptême j'avais reçu une médaille d'argent sur laquelle était ciselée une tête

d'homme. Le front haut, le nez aquilin, le cou nu de son image m'étonnait. Ma bonne m'apprit que cette pièce représentait Frédéric Rex. Comme je jouais une fois avec la médaille, elle m'échappa et disparut par un trou du plancher. Je crois que mes parents virent un signe funeste dans cette perte d'un souvenir de mon baptême. On démolit donc le parquet, on procéda à de soigneuses fouilles ; tout fut vain : *Frédéric Rex* ne revint pas à la lumière.

Longtemps, à la suite de cet événement, je me tins pour un grand coupable et si j'apercevais l'agent qui veillait à la sûreté publique, je me hâtais d'aller me cacher sous le lit dans ma chambrette.

Nous ne demeurâmes pas longtemps dans l'appartement de la place. Mon père acheta une maison plus spacieuse, comme j'allais avoir quatre ans. Cette maison nouvelle avait pignon sur rue et était située dans le haut de la ville. Les pièces étaient vastes et nombreuses et comme on recevait beaucoup de monde au salon, nous demeurions peu à la maison, nous autres enfants.

La place où se dressait les deux écoles servait de champ clos à la jeunesse de la ville. Le principal du collège, homme considérable et considéré était le vieil Orn, tandis que le directeur de l'école communale était Iver Flasrud, également un vieillard, cumulant ses fonctions délicates avec celles de barbier du beau monde.

Entre les différents adeptes de ces deux écoles avaient lieu des combats singuliers, mais étranger aux deux camps j'assistais en spectateur à la lutte. Je n'étais pas batailleur, du reste, dans ma prime jeunesse.

Le pilori, l'hôtel de Ville avec l'ensemble mystérieux des faits qui se pressaient à l'abri de ses hautes murailles avaient plus d'intérêt pour moi.

Le pilori était composé d'une planche en bois rougeâtre, surmontée tout en haut, d'une sorte de chapiteau ; sous l'action du vent et de la pluie, ce chapiteau avait pris une teinte étrange et il donnait l'illusion d'une tête d'homme. Une chaîne de fer terminée par un anneau était rivée à la planche et cette chaîne semblait attendre le patient et être prête à le serrer étroitement.

On n'avait pas fait usage de ce pilori depuis de longues années, il resta cependant debout pendant tout mon séjour à Skien. Existe-t-il encore ? Je ne sais.

A l'Hôtel de Ville comme à l'église, un escalier monumental donnait accès. Dans les sous-sols se trouvaient les prisons aux murailles protégées par des barres de fer, derrière lesquelles j'ai souvent vu de pâles visages pleins de haine.

Tout au fond du sous-sol était une salle où, chose qui me semble encore incroyable, on enchaînait les fous. Comme les autres cellules, les fenêtres de celle-ci étaient grillées, mais derrière les tiges de fer était disposée une plaque de fer percée de trous.

On affirmait que cette cellule avait servi de lieu de réclusion à un infâme criminel qui subit la *marque* du feu. Et on prétendait qu'un galérien évadé et repris avait été enfermé là pour la vie après avoir été fouetté publiquement. Il dansait en allant au supplice, mais, au retour, on dut le rapporter en voiture jusqu'à la prison.

Dans mon enfance, Skien était une ville gaie et vivante : comme elle changea par la suite ! Plusieurs familles riches et distinguées habitaient la cité ou des propriétés voisines. Entre elles, elles étaient fort unies, se recevaient mutuellement, fréquemment, ce qui donnait lieu à des dîners, bals, concerts variés, non seulement en hiver, mais aussi en été.

En outre, il passait pas mal de touristes et de voyageurs et comme il n'y avait pas d'hôtel sortable on logeait chez ses amis ou ses relations. Par exemple, nous avions toujours des invités plein notre grande maison, à la Noël et au moment de la foire alors la table était dressée et ouverte du matin jusqu'au soir.

La foire avait lieu au mois de février et c'était pour nous autres, enfants, un temps de joie. Six mois avant cette échéance nous mettions notre argent de côté pour pouvoir nous offrir les spectacles variés que donnaient des prestidigitateurs, des danseurs de corde, des cirques et acheter aussi des pains d'épice.Cette foire avait-elle une répercussion sur les affaires commerciales de la cité, je ne sais ; c'était pour moi surtout une période de fêtes populaires qui tenait toute une semaine.

La fête nationale du 17 mai ne préoccupait pas beaucoup les gens de Skien. Quelques jeunes hommes seulement tiraient des coups de fusil dans la banlieue, on lançait quelques fusées, et c'était tout. Cette façon discrète de célébrer cette solennité dans notre ville, tenait à ce que l'on ne voulait pas déplaire, je crois, à une haute personnalité qui habitait un château du voisinage.

Mais la nuit de Saint-Jean était l'objet d'une liesse universelle. On ne la fêtait pas en

commun, mais jeunes et vieux se réunissaient en quatre ou cinq groupes qui faisaient les frais d'autant de feux de joie. Avant la Pentecôte déjà, il nous arrivait d'aller trouver les armateurs et les chefs des chantiers pour obtenir du goudron et des tonneaux à cet effet. C'était un usage constant de chiper ce que l'on ne nous donnait pas volontiers et jamais les propriétaires ou la police n'y avaient trouvé à redire.

Un des groupes obtenait ainsi un nombre important de tonneaux vides et une grande quantité de goudron. On prenait encore les vieux bateaux et si nous pouvions parvenir à les transporter chez nous, ils devenaient notre propriété sans que personne réclamât.

Alors, à la veille de Saint-Jean, on portait une vieille barque triomphalement à travers la ville jusqu'au point où elle devait être brûlée. Dans cette barque se tenait un joueur de violon, debout. Un cortège suivait ; j'ai souvent assisté à ce défilé et j'y ai même pris part personnellement. »



Laissons donc l'enfance d'Ibsen se développer dans ce milieu d'une désespérante banalité. Si quelques fêtes foraines lui ont apporté leurs notes d'une gaieté brutale, si quelques feux de Saint-Jean ont illuminé joyeusement de rares soirées, le reste du temps s'est écoulé près de ce clocher à l'ouverture fatale, de cet Hôtel de Ville aux fenêtres grillées, derrière lesquelles grimacent les criminels ou ricanent les fous, près de ce pilori au souvenir effroyable d'infamie. Cette maigre bour-

gade de Skien dominée par le piétisme du pasteur Lammers, possède une ambiance glacée et pour quelques bals et quelques concerts que de prêches, que de sentances, que de versets bibliques sont venus assombrir, endeuiller et éteindre la pensée joyeuse de l'adolescent.

Ces souvenirs nous les trouvons bien vivants dans trois pièces capitales de l'œuvre du grand dramaturge. Ces pièces que nous analyserons soigneusement par la suite en étudiant l'œuvre, nous n'en parlerons que succinctement ici, pour montrer qu'elles furent conçues toutes les trois dans cette étroite petite ville de Norvège dont le souvenir ne le quittera plus.

*Brand* est une évocation de certaines idées du pasteur Lammers : dans *Peer Gynt*, on trouve tous les détails de la grande maison luxueuse occupée par les parents d'Ibsen à Skien, avant la ruine.

Dans *L'Union des Jeunes* « c'est la lutte des parties de la petite ville. »

Skien était, en effet, divisée en deux castes absolument séparées et bien distinctes : les bourgeois, d'une part, fonctionnaires, commerçants enrichis, se voyant entre eux et n'admettant personne parmi eux qui n'eût une fortune suffisante. D'autre part : le peuple, les artisans, les employés subalternes, auxquels était refusé systématiquement tout contact avec la société.

Quelque intelligence que l'on put montrer de ce côté, quelques vertus dont on fit la preuve, rien, je le répète, ne pouvait donner au pauvre l'accès de la maison du riche. Par contre, si une catastrophe financière réduisait

un bourgeois à la pauvreté, il était immédiatement rejeté du sein de la société et devait aller prendre place parmi les déshérités.

Ce sont toutes ces petitesses qui ont inspiré *L'Union des jeunes ;* trop petites pour indigner le dramaturge elles n'ont fait qu'exciter son rire, et jamais critique n'a été joyeuse comme celle de cette pièce aristophanesque.

En 1836, Henrik Ibsen avait alors huit ans, son père dut suspendre ses payements. On lui accorda un concordat, mais la situation de la famille s'amoindrit tellement qu'elle dut quitter sa brillante demeure de Skien pour une petite propriété, très mal entretenue, du voisinage. Cette pauvre maison de campagne se nommait Venstob.

La vie, là, fut étroite et modeste, et Henrik, l'aîné des enfants, en souffrit plus que les autres. Rentré en lui-même, fuyant la société, il devint épris de solitude. Alors que ses jeunes frères s'oubliaient dans les jeux, Ibsen, enfermé dans une chambrette, laissait s'écouler les jours douloureusement.

La sœur d'Ibsen écrit ceci à ce sujet :

« Il nous semblait peu aimable, et nous faisions tous nos efforts pour l'empêcher de nous quitter. Nous eussions désiré qu'il jouât avec nous et nous frappions si fort à la porte de sa chambre, que nous lui faisions perdre patience. Henrik ouvrait bien vite et il s'attachait à notre poursute, pas trop agilement, il est vrai, car il n'avait pas de santé. Ensuite il s'enfermait dans sa solitude. »

En 1850 il chantait ainsi dans une de ses premières poésies :

Tu vois une fête
Aux brillantes illuminations

Comme un invité mêlé au monde
Ou bien encore, tu l'aperçois
A travers la vitre
Comme un mendiant
Dans la nuit froide.

Dans son isolement, il parcourait de vieux livres, et c'est là qu'il lut cet ouvrage, dont il est question dans le troisième acte du *Canard sauvage :*

« Et vous lisez cela ?

Autant que je le puis. La plupart de ces volumes sont en anglais et je ne sais rien de cette langue. J'admire alors les illustrations.

Entre beaucoup d'autres, je possède cet ouvrage copieusement imagé, l'histoire de Londres par Harryson ; il est au moins centenaire ce livre. Sur le faux titre on remarque la mort portant un sablier, aussi une jeune vierge et tout cela m'épouvante. Heureusement d'autres images plus riantes sont aussi là : des églises, des châteaux, des rues et de grands bateaux aux voiles déployées. »

Quand il n'était pas occupé avec les livres de voyage dont les images le passionnaient, il se plaisait à faire des tours de prestidigitation.

A ce propos, sa sœur écrit encore :

« On permettait à mon frère à certaines soirées de dimanche de nous divertir par des tours de passe-passe et l'on priait tous nos voisins de venir assister à la représentation. Je vois encore Henrik vêtu de sa jaquette trop courte debout devant une caisse de bois que, pour la circonstance, on avait couvert d'une étoffe voyante.

Les spectateurs étaient stupéfaits des tours absolument *surnaturels* qui se déroulaient devant eux. Personne ne savait, en effet, que

notre frère cadet, récompensé d'avance par Henrik, se trouvait dissimulé dans la caisse placée devant lui.

Henrik avait bien soin de payer d'avance son aide, car le cadet, en enfant pratique, n'eût pas manqué de faire un scandale, ce que mon frère aîné redoutait plus que tout au monde. »

Il se plaisait aussi à dessiner ou à peindre des personnages, puis à les découper, à les fixer sur un carton et à les faire tenir debout.

Il en formait ensuite des groupes, où les uns, par leur attitude exprimaient une joie débordante, tandis que les autres affectaient un air de dignité ou de morgue seigneuriale.

Ce furent là les premiers essais du futur metteur en scène des théâtres de Bergen et de Christiania.

Le seul plaisir qu'il trouvât hors de la maison, nous dit sa sœur, était d'élever des constructions :

« Je me rappelle un de ces ouvrages d'architecture qui fut considéré par tous comme un chef-d'œuvre. C'était une place forte dont l'achèvement avait demandé, non seulement à lui, mais aussi à son frère cadet, un travail énorme.

« Dès qu'il eût mené à bonne fin ce long et difficile labeur, il se hâta de tout détruire de fond en comble. »

Monsieur Jæger, son biographe, veut donner à cet acte singulier une explication.

Pour bien se rendre compte de l'importance d'un grand événement historique, Ibsen aurait construit, puis détruit cette ville forti-

fiée. — Cela est possible et bien dans le caractère curieux du grand dramaturge.

« En 1842, dit M. Ossip Lourié, la famille d'Ibsen revint à Skien et l'auteur des *Revenants* entra dans une école dirigée par des théologiens. Il se passionnait surtout beaucoup pour l'histoire et la théologie. Il se séparait rarement de la Bible. Un jour, raconte un de ses anciens camarades, Ibsen ayant à préparer un devoir, y rendit compte d'un songe qu'il avait fait en ces termes qui indiquent l'impression vive faite sur cette âme religieuse par les saintes écritures.

— J'étais avec des amis ; nous venions de traverser des montagnes et très fatigués nous nous étions couchés, comme jadis Jacob, sur des pierres. Mes compagnons s'endormirent, moi, je ne pouvais fermer l'œil. Mais la fatigue prenant enfin le dessus, je me suis endormi et j'ai fait un rêve ; un ange me disait :

— Lève-toi, et suis-moi !

— Où veux-tu me conduire à travers ces ténèbres ?

— Marchons, répondit-il, je dois te montrer le spectacle de la vie humaine, telle qu'elle est, dans toute sa réalité.

Plein d'épouvante, je le suivis, et il me conduisit longtemps par des marches gigantesques... Tout à coup, j'ai vu une grande ville morte pleine de traces de ruine et de pourriture : c'était tout un monde de cadavres, les restes de la grandeur fanée, de la puissance flétrie.....

Et une lumière pâle, comme celle des églises, éclairait cette ville morte.....

Et mon âme se remplit de terreur..... Et l'ange me dit tout bas :

— Ici, vois-tu, tout est vanité !

Et j'ai entendu un bruit — bruit d'un orage — puis des soupirs, des milliers de voix humaines ,puis un rugissement de tempête, rugissement formidable, et les morts et les cadavres s'agitèrent, et leurs bras se tendirent vers moi.

Et je me suis réveillé tout couvert de sueur. »

C'est vers cette époque qu'Henrik Ibsen fit sa première communion dans un temple luthérien. Il a accompli ce grand acte de piété avec une extrême ferveur.

Le moment était venu de choisir une carrière. Ce qui devait déterminer ce choix c'était le peu d'argent que la famille du jeune homme avait à dépenser pour l'apprentissage.

Ibsen eût eu le désir de s'adonner à la peinture. Il avait toujours dessiné et peint avec assiduité et même après ses premières tentatives d'écrivain il continua encore à peindre.

Il est difficile d'être fixé sur la valeur de son talent pictural, puisque rien n'a survécu de ses essais, mais M. Botten-Hansen, dans une biographie d'Ibsen, dans « *Illustreret Nyhedsblad* » (1863), prétend qu'Ibsen n'était pas un dilettante mais un véritable artiste, comme tout le monde peut, du reste, s'en rendre compte par les connaissances profondes qu'il montre dans ses critiques et dans ses appréciations des œuvres d'art.

Il a acquis, en effet, une fort jolie galerie des peintres de la Renaissance, qui fait honneur à son goût ; ces œuvres ne le quittent jamais et il les transporte à grands frais à travers l'Europe.

Georges Brandès, à propos de ces tableaux.

dans la très remarquable étude qu'il a fait sur le maître, dit ceci :

« La dernière fois que je le vis à Dresde, je lui demandai si aucun des meubles qui étaient là, lui appartenait. Et il me montra alors ces tableaux suspendus aux murailles, et les regardant avec amour : c'est tout ce que je possède, me répondit-il. »

Mais à seize ans il était trop pauvre pour qu'il fut seulement question pour lui de s'adonner à l'art.



Henrik Ibsen dut quitter Skien pour entrer en qualité d'élève pharmacien dans une toute petite localité nommée Grimstad, où son horizon fut encore plus borné. Et depuis, ce ne fut que très rarement qu'il revint passer quelques heures dans sa ville natale.

Dans cette bourgade infime de 800 âmes où Ibsen consuma cinq années de sa jeunesse, la vie fut singulièrement étroite. Les seules ressources de la ville étaient dans son port et dans son négoce. Les pensées ne s'élèvent guère au-dessus de la vie matérielle dans un semblable milieu et si les indigènes quittent parfois leur demeure, c'est pour s'enquérir seulement de l'heure où doivent retourner les bateaux ou pour se renseigner sur le cours des valeurs de bourse.

Parfois, lorsqu'un événement national apporte une perturbation dans tous les esprits, on voit les promeneurs s'arrêter un instant et s'aborder en secouant la tête. Puis continuer tranquillement leur promenade et c'est tout !




*GRIMSTAD, petite ville où IBSEN a été élève pharmacien.*

Dans chacun de ces centres il existe toujours un cercle, un hôtel, une pharmacie et un salon de coiffure.

La pharmacie est une sorte de club, où se réunissent les oisifs pour disserter longuement sur les affaires publiques et les bruits de la ville se répercutent là, avec le plus de force. Chacun se connaît. Le mur de la vie privée est transparent comme un cristal dans ces abominables trous. L'homme fortuné est respectueusement salué par tous : celui qui est dans l'aisance reçoit une salutation moins large, c'est d'un mouvement de tête un peu sec seulement, que l'on répond à la politsse de l'ouvrier ou du paysan.

Un étranger qui advient par hasard dans ce pays est surpris de se voir saluer par nombre de pauvres. Il est gêné par cet excès d'humilité : il ne connaît pas l'usage de l'endroit, il comprendrait, en effet, que l'homme de peu préfère courir les risques de saluer un bourgeois inconnu que de manquer à un indigène connu, ce qui pourrait lui causer mille ennuis.

Les choses procèdent avec lenteur dans des endroits comme Grimstad.

Si cela n'est pas fait aujourd'hui, cela se fera demain, a-t-on coutume de dire là-bas.

Tout ce qui sort de la vie courante est un excès blâmable, toute originalité ridicule, toute excentricité, un cas pendable.

Mais la mer s'étend largement devant cette petite ville, la mer puissante, dont les bateaux apportent la richesse, les modes de Paris, les nouvelles et les livres.

En Norvège les petits ports étaient bien ainsi, et comme au temps de la jeunesse d'Ibsen, ils sont encore de même.

Ibsen souffrait étrangement de la situation médiocre dans laquelle il vegétait.

Il rêvait en élaborant pilules et potions, et s'il faisait des vers dont nous allons parler tout à l'heure, il n'en préparait pas moins ses examens pour Christiania. Il voulait être docteur, était fort préoccupé de la politique et se passionnait pour ce mouvement révolutionnaire qui agitait l'Europe toute entière en ce moment.

A cette époque, la Norvège était dominée par le Danemark, mais un mouvemnt nationaliste remuait tout le pays y compris Grimstad, où notre jeune poète pérorait avec violence dans les clubs et se montrait passionné pour les idées nouvelles.

Lorsque, en 1848, la Hongrie se révolta contre le joug de l'Autriche, lorsque son grand poète Petœfi s'écria :

— Lève-toi, peuple de Hongrie ! une voix enflammée, un cri d'enthousiasme partit des bords de Skaggerrak et Ibsen, dans un long et admirable poème, exhorta les Madgyars à lutter pour la liberté.

C'est en août 1849, après l'écrasement de ce courageux peuple que de nouveau il chanta en l'honneur des vaincus célébrant les exemples des Polonais et des Madgyars comme propres à relever l'âme des autres peuples esclaves. Son hymne commence et finit ainsi :

Quand les jeunes générations, pour venger les
[morts,
Viendront comme un vent d'automne
Secouer orageusement les trônes.
Alors les noms à jamais glorieux des héros Mad-
[gyars
Résonneront, comme une hymne sacrée, dans la
[bouche sonore des soldats victorieux.

En ce moment-là il composa une douzaine de sonnets sur la guerre dano-allemande sous ce titre : *Réveillez-vous Scandinaves*. C'était la préface de la grande poésie : *Un frère en détresse*, qui eût un retentissement énorme en Scandinavie et qu'on répète encore avec admiration.

Ibsen ne se contentait pas d'exprimer ses pensées en vers : aux heures joyeuses où la jeunesse se réunit il ne craignait pas dans la prose la plus colorée de soutenir avec enthousiasme les mêmes thèses.

C'était plus que n'en pouvait supporter l'hypocrisie conservatrice et gouvernementale du lieu.

Ibsen devint la bête noire des dirigeants.

Loin de céder, notre étudiant qui était timide et doux devint un mouton enragé. Ce rôle d'opposant le passionna et c'est certainement alors qu'il conçut le drame de *Catilina*, son début théâtral.

En préparant ses examens, Ibsen consacra en effet, ses rares loisirs à étudier le *Catilina* de Saluste et celui de Cicéron, s'identifiant avec le révolté auquel il prête des sentiments nobles et élevés, qui sont bien peu conformes à ce que l'histoire nous apprend de l'agitateur romain.

La sœur d'Ibsen nous le dit, pendant un séjour qu'effectua son frère à Skien, tous deux s'étaient allés promener du côté des ruines d'une vieille église. Alors il exposa à sa sœur ses aspirations d'art. Il voulait parvenir aux sommets les plus lumineux afin de pouvoir contempler la vérité toute entière, sa splendeur dût-elle l'aveugler.

— Que feras-tu ensuite, demanda-t-elle ?

— Alors, ce point atteint, je veux mourir !

Et ce sont ces mêmes désirs que le maître a prêté à son *Catilina* (1) :

Non, ce n'est pas ma future existence calme et [inactive,
Loin des bruits de ce monde, qui m'effraye ;
Oh ! si seulement un court instant,
Comme une étoile filante ! je pouvais briller, avant [de disparaître!
Oh ! si une seule fois, il m'était possible,
Par quelque acte héroïque,
De rendre immortel et légendaire le nom de Ca- [tilina !
Avec joie, aussitôt après la victoire,
J'abandonnerais tout. J'irais aux lointains rivages
Où j'enfoncerais un poignard dans mon cœur !
Alors je disparaîtrais librement et joyeusement,
Car j'aurais vraiment vécu.
Maintenant, il me faut mourir sans avoir vécu !
Est-ce possible ? Dois-je disparaître ?

(*Il lève les bras en l'air.*)

Faites-moi donc un signe, grands Dieux irrités,
Dites-moi si mon destin me condamne
A disparaître de la vie, à être oublié,
A ne laisser aucune trace glorieuse derrière moi ?

Pendant son séjour à Grimstad, Ibsen ne composa pas seulement les poésies politiques dont nous avons parlé, il célébra Oehlenschlœger dans un poème très élevé, cette poésie comme beaucoup d'autres, du reste, du même temps, n'a pas laissé de trace, lorsque le maître cite quelques-uns de ces vers, c'est toujours de mémoire.

Monsieur *Henrik Jœger*, son savant bio-

---

Ibsen : *Catilina*. Drame en 3 actes et en vers. Traduction Vte de Colleville et F. de Zepelin. Per Lamm, éditeur, 1903.

graphe auquel nous emprutons plusieurs détails, a eu le bonheur de retrouver vingt-six poésies inédites et qu'il ne nous a pas été possible de comprendre dans notre volume : les poésies lyriques d'Ibsen.

Une de ces poésies est datée de 1847 ; trois de 1848 ; treize de 1849 et neuf de 1850. Toutes, sauf deux ou trois ont été composées à Grimstad, deux ou trois après son départ de cette ville.

On s'imaginerait peut-être qu'un poète de dix-neuf ans subit l'influence littéraire de son époque et procède des écrivains en vogue ou les imite.

Rien n'est moins vrai pour Ibsen. Le genre poétique en honneur en Norvège était alors le romantisme moyen-ageux de *Welhaven* (Poésies, 1845).

Ibsen, lui, s'intéresse, au contraire, aux questions modernes et ses vers ont une portée morale et philosophique.

Dans un poème de 1850, adressé aux chantres de la Norvège, il leur demande pourquoi, c'est le passé seulement qu'ils célèbrent[1]. Le poète ne doit-il pas aussi — « chanter la dou- « leur actuelle, la joie et les regrets présents « pour le bonheur du peuple ? »

« La poésie, a dit Ibsen, dans un discours aux étudiants, la poésie est venue à moi comme un rayon de lumière, elle s'est avancée vers moi comme un être grand et beau ; elle a réveillé la vie en moi comme une puissance vivante. La poésie fut aussi pour moi un bain de repos d'où je suis sorti plus sain et plus libre ».

Cependant, Ibsen ne suit pas exactement ces théories dans ses poèmes.

Bien loin de chanter seulement la douleur ou la joie du peuple il s'y montre toujours presque exclusivement personnel. Plus élégiaque que satirique et plus pessimiste qu'optimiste il chante mieux l'orage que le beau temps, la nuit que le jour. Comme exemple on peut citer *La Promenade sous la lune après le bal.*

Quel calme ! Aucun cri de joie ne parvient jus-
[qu'à moi
Aucun bruit tumultueux, aucune voix humaine
Ne traverse plus la paisible nuit.

Le bal est terminé et pourtant dans ma pensée
La sylphide légère continue à danser
Au milieu d'une blanche théorie.

Bientôt enfin la lune va se voiler et le sommeil
M'étreindre, alors ma pensée sur l'aile rapide du
[rêve,
Traversera les mers et vivra seulement du sou-
[venir.

L'état d'âme d'Ibsen à vingt ans est empreint déjà du même pessimisme que nous retrouverons dans les œuvres de l'âge mûr. Cette idée que le bonheur est dans la lutte et non dans la possession, dans l'action et non dans la réalisation du rêve, est d'abord contenue dans plusieurs de ses poésies inédites.

Dans les poèmes où il s'adresse directement à la nation, il ne parle du présent que pour évoquer les souvenirs héroïques du passé. Un peuple, dit-il, qui ne s'enorgueillit pas joyeusement dans le glorieux souvenir de ses fastes est un triste peuple.

Quand tout est perdu, la possession purifiée par le souvenir est vraiment nôtre ; mais la possession qui a une durée, est une chose vile, cette idée, née déjà avant *Catilina* nous

allons la trouver grandie et puissante dans « *La Comédie de l'Amour* (1). »

FALK

Oh ! je te comprends, mais se quitter ainsi au moment où la vie s'ouvrait si joyeusement devant nous, en ce printemps, sous ce ciel bleu, dans ce même jour où notre jeune amour fut baptisé de nos serments et de nos aveux !

SVANHILD

Et c'est pourquoi il le faut ; arrivé à ce point culminant, notre bonheur ne peut que décroître. Malheur au jour où, paraissant devant le grand juge, nous aurons à rendre compte au juste, du trésor qu'il nous confia au jardin de la vie. Car, Falk, il n'y aurait de réponse que celle-ci, qui nous ferait condamner sans espoir de miséricorde : « Ce trésor, nous l'avons perdu sur la route qui conduit au tombeau. »

FALK, *résolument.*

Jette l'anneau !

SVANHILD, *avec feu*

Tu le veux ?

FALK

Oui, jette-le, car je te comprends, c'est seulement ainsi que j'arrive à toi. Comme la tombe conduit à l'aurore de la vie, c'est seulement

---

Ibsen : *La Comédie de L'Amour.* Traduction Vicomte de Colleville et F. de Zepelin. Nouvelle édition. Perrin, éditeur.

quand il est détaché des sauvages désirs ou des regrets que l'amour peut vivre. Il s'envole alors, délivré, vers le foyer spirituel du souvenir. Jette l'anneau, Svanhild !

SVANHILD, *avec énergie.*

Mon devoir est accompli, j'ai rempli ton âme de lumière et de poésie. Vole donc librement maintenant vers la victoire ; Svanhild, ta bien-aimée, vient de dire pour toi son chant du cygne. (*Elle ôte la bague en la baisant.*) Oh! mon rêve, enfonce-toi pour l'éternité dans les algues de la mer, c'est pour l'amour lui-même que je t'immole ici. (*Elle remonte de quelques pas, lance l'anneau dans le port et s'approche de Falk avec un visage transfiguré par la passion.*) Je viens de te perdre pour cette vie, mais je t'ai gagné pour l'éternité !

La terreur, l'horreur sinistre et macabre qui dans l'œuvre entière d'Ibsen occupe une place importante, est aussi un procédé dont jeune homme il use déjà fort bien.

Il se plaît, nous dit-il, dans la forêt lorsque l'orage est intense et terrible.

« Ici mon cœur est joyeux au milieu de l'effroyable bruit du tonnerre. La nature est elle-même l'image du trouble puissant qui secoue ma propre poitrine. »

Dans une poésie il décrit la danse des morts qui rappelle le *der Todtentanz* de Gœthe ou la danse macabre de Saint-Saëns :

« Minuit sonne à l'église, et voici dans le cimetière

« Les morts sortant de leurs sépulcres et se mettant à danser.

« Jusqu'à la première heure les ossements se remuent en cadence.

« Tandis qu'un bruit de tambour résonne sur les crânes.

« Lorsqu'une heure sonne tous les morts retournent dans leurs tombeaux ».

Il importe aussi de faire remarquer combien vite la pensée d'Ibsen se tourne vers les idées philosophiques et religieuses. Dans une poésie qui date de sa vingtième année et qui est intitulée : *Doute et Espoir*, il se montre tourmenté par le doute, cela n'est pas rare : ce qui est saisissant, c'est de voir un adolescent en souffrir comme lui et pleurer des larmes désespérées.

C'est aussi rare de voir un poète juvénile se montrer inquiet de sa propre force, se demander dans ses vers si son génie n'est qu'un fantôme ou un rêve de son ambition.

Dans le premier de ses poèmes : *Résignation*, H. Ibsen se compare à une vague qui se vient briser contre le roc sans laisser même un souvenir et il se montre douloureusement affecté de la pauvreté de son talent. —

Telles étaient les idées dominantes d'Ibsen dans son jeune âge, sa vie s'écoulait singulièrement différente de celle des autres jeunes gens, très recueilli, très renfermé, il pensait beaucoup et parlait peu.

Une dame qui habitait alors Grimstad, a raconté à M. Jœger que le jeune étudiant était une énigme pour la société bourgeoise.

Cela surprendra peu quand on saura que H. Ibsen était loin d'être un Don Juan de petite ville, qu'il était pauvrement vêtu, avait les cheveux en broussailles, la barbe inculte.

Le poète, dans un fragment littéraire, se demande alors :

Combien de chagrins ces jeunes hommes occupés à danser laissent-ils derrière eux ?

Et ces réflexions forment pour lui un aliment plus nourrissant que les gaîtés de la danse. Quel est l'état d'âme de ces jeunes gens qui s'adonnent au plaisir ? Ils sont venus là pour y rencontrer la joie. L'ont-ils trouvée ? Est-elle le miroir de la vie, cette petite assemblée ?

Quelle image de la vie, quel miroir ?

L'attente, l'espérance et la désillusion ! En ces trois mots l'histoire de l'humanité n'est-elle pas renfermée ?

Cet homme qui dans un âge où l'on cherche le plaisir sans réflexion, a pensé avec une telle intensité de souffrance, est condamné comme un Senancourt, un Amiel, un Benjamni-Constant à rester toujours spectateur de la vie.

S'il eût trouvé de l'attrait à la foule, s'il eût aimé là, comme une sensitive, au moindre attouchement ne fût-il pas rentré en lui-même.

Dans ses souvenirs de bal il se trouve, en effet, un sentiment de l'amour très personnel. Avant cette heure il écrivit bien des poésies amoureuses adressées à un être idéal. Mais au bal il rencontra deux beaux yeux et il s'imagina que c'étaient ceux de l'unique, de l'adorée. Il danse avec la belle jeune fille, il s'enivre de son regard et s'écrie dans l'extase : « Qu'est la vie avec ses luttes pour une heure de joie semblable ! »

— C'est tout ! la volupté est pour lui atteinte, prolonger ce bonheur serait le profaner, il a trouvé la femme unique, il goûtera le plaisir sans s'en enivrer.

Le rôle de la femme est fini, du reste, il apprend qu'elle est fiancée.

Ne lui a-t-elle pas donné l'attente, l'espérance et la désillusion ? Par la suite, cette femme ne lui est donc plus nécessaire, la cristallisation s'opère dans son âme et formera image dans son souvenir.

Déjà le Falk de *La Comédie de l'Amour* est contenu dans cette ébauche, son amour n'a point de contact avec la vie réelle, il naît d'un désir inconscient, il devient réel pendant une nuit de bal, pour se perdre ensuite dans les nuages.

Telle est rapidement exposée, la jeunesse du poète, à vrai dire il y a une œuvre jeune du poète, mais lui vraiment n'a pas eu de jeunesse. — De la jeunesse il n'eût que l'idéal et l'enthousiasme, l'insouciance, cette caractéristique du jeune âge, Ibsen ne la connut pas. Il ne fut pas, pour employer une de ses expression : de ceux pour qui le plaisir est suffisant, il a possédé pourtant la richesse de la jeunesse, — la fécondité en soi.

En effet, toutes les œuvres comme toutes les pensées de son âge mûr, existent dans ses prémisses — seulement il a fallu la souffrance et le travail pour les faire éclore.



Au mois de mars, Ibsen arrivait à Christiania pour terminer ses études et passer ses examens. Comme tous ceux qui avaient hâte d'en finir avec l'Université, il entrait à l'institution Heltberg, où l'on *gavait* les étudiants de toutes les matières indigestes nécessaires à l'examen.

Björnson qui passa par là, a glorifié le vieil Heltberg de la façon la plus reconnaissante.

Arne Garborg dans ses étudiants paysans, a donné une description très réaliste de ce singulier établissement et tous les biographes d'Ibsen n'ont pas oublié de faire remarquer que Björnson et Aasmund Olafsôn Vinje, furent les deux camarades de pension d'Ibsen.

Heltberg était un professeur intéressant. Pour lui le latin était la logique même ; les phrases inintelligibles des écrivains latins limpides. Sa façon de traduire les maîtres était fort simple et même il en expliquait le sens avec une truculence populaire : il avait toujours une image colorée pour en rendre la pensée et si un étudiant avait fait un contre-sens, il tournait copieusement en ridicule le malheureux.

Certainement Ibsen profita beaucoup plus de ces leçons vivantes, comme écrivain que comme disciple.

Malheureusement le jeune Ibsen ne pouvait comme les autres étudiants continuer ces études si onéreuses, il devait prendre en hâte ses examens.

Après quelques mois de travail acharné il dut donc risquer les chances du concours, comme on le pense bien, le résultat ne fut pas très brillant.

C'est pendant son séjour à Grimstad, sous l'impression du mouvement révolutionnaire de 1848, qu'Ibsen avait composé son premier drame : *Catilina*.

Dans la préface de cette œuvre très remarquable, et où la facture et les qualités maîtresses des travaux de la maturité sont déjà en germe, il nous expose les conditions pé-

nibles dans lesquelles il dut travailler pour mener à bonne fin son ouvrage.

Nous allons céder la parole au maître lui-même pour qu'il nous dise comment *Catilina* fut enfanté. Avec beaucoup d'humour, en la préface datée de Dresde, en février 1875, il s'explique ainsi :

« Le drame de *Catilina* qui fut mon début en littérature a été écrit pendant l'hiver 1848-1849, j'avais alors vingt-et-un ans.

« Je me trouvais à Grimstad obligé de gagner à la fois mon pain et l'argent nécessaire à mes examens.

« L'époque était assez tourmentée. La révolution de février, les troubles de Hongrie et la guerre dano-allemande. Tout cela m'agitait, m'obligeait à penser, mûrissait mon esprit. Cependant longtemps après cela, mon âme m'apparaît bien jeune encore. En l'honneur des Madgyards je rime de pompeuses poésies les exhortant à résister aux tyrans pour le salut de l'humanité et de la liberté. j'adresse une suite de sonnets au roi Oscar pour lui enjoindre de marcher en hâte avec son armée au secours des frères danois qui succombent en Sleswig !

« A présent que je ne crois plus beaucoup à l'efficacité de mes vers pour aider les Madgyards ou la cause scandinave, je suis bien aise que mes poèmes soient demeurés en manuscrit.

.« Cependant je m'exprimais avec passion sur les sujets politiques en toute occasion et mes paroles plus vives encore que mes poésies étaient loin de plaire.

« Mes amis me prenaient pour un pince-sans-rire extraordinaire, mes ennemis trouvaient très mauvais qu'un homme de peu comme moi se permît d'avoir une opinion sur des choses qu'ils n'osaient apprécier eux-mêmes.

« J'ajouterai que ma conduite orageuse parfois, laissait peu d'espoir à la *Société* de me voir honorer jamais les vertus bourgeoises.

« Enfin, par mes épigrammes et mes caricatures, je perdis l'amitié de certaines personnes qui méritaient plus d'égards de ma part et dont j'appréciais au fond les sentiments affectueux. En un mot, alors que le monde était révolutionné par une grande idée, je me trouvais en guerre ouverte avec la petite société où le destin et les circonstances m'obligeaient à vivre.

« Tel était donc mon état d'esprit quand en préparant mon examen j'étudiai le Catilina de Salluste et les Catilinaires de Cicéron, je dévorai rapidement ces écrits et en peu de temps mon drame fut terminé.

« Comme on le verra, je ne fus pas de même opinion que les deux écrivains romains sur les mobiles du révolté.

« Et aujourd'hui encore, je ne suis pas éloigné de croire à une certaine grandeur et à des qualités éminentes chez l'homme que Cicéron, l'infatigable avocat des majorités, osa attaquer seulement quand ce fut sans péril. De plus, peu de personnages historiques ont été comme Catilina jugés exclusivement par des adversaires.

« Mon drame fut composé et écrit pendant les heures que je prenais sur mon sommeil. Le pharmacien, mon patron, était honnête et bon, mais il n'avait d'autre préoccupation que le

succès de ses affaires commerciales et pour pouvoir préparer mon examen il me fallait, pour ainsi dire, lui dérober les instants qui m'étaient nécessaires pour mon travail, et sur ce temps volé il me fallait trouver encore le moment où je pouvais faire un peu de littérature. Pour ces dernieres études, il ne me restait guère que les heures de la nuit. C'est pour cela, j'imagine, qu'inconsciemment j'ai placé toute l'action de *Catilina* dans la nuit. Naturellement je devais soigneusement tenir secrètes mes ambitions dramatiques dans le milieu où je vivais. Mais il est bien difficile à un poète de vingt ans de ne pas avoir de confidents et j'exposais mon but, mon idée à deux jeunes amis de mon âge.

« Tous trois nous avions de grandes espérances sur *Catilina*. Le drame terminé, il fallut d'abord le recopier, puis, sous un pseudonyme, l'envoyer au théâtre de Christiania, enfin le faire imprimer. Un de mes deux amis se chargea de recopier en belle calligraphie mon brouillon et il le fit avec tant de conscience qu'il n'oublia pas un seul point, ni aucun de ces traits que j'avais placé un peu partout, dans l'inspiration, en cherchant le mot juste.

« Le second partit pour Christiania avec le manuscrit. Je le puis nommer, il est mort, c'était l'étudiant plus tard avocat, A. C. Schulerud. Je me rappelle encore la lettre par laquelle il m'annonçait que *Catilina* avait été déposé au théâtre royal et que la pièce serait sûrement représentée, car le comité de lecture se composait d'hommes éminents. Il n'était pas davantage douteux que tous les éditeurs payeraient volontiers une assez jolie somme les droits de la première édition, il im-

portait donc simplement de découvrir quel était l'éditeur qui payerait le mieux.

« Après une attente pénible les difficultés se montrèrent, au théâtre, mon ami reçut la pièce accompagnée d'une lettre polie contenant un refus très net, les éditeurs visités l'un après l'autre furent du même avis que le comité de lecture. Celui qui était le plus favorable, demandait une forte somme pour l'impression, bien loin d'offrir de l'argent.

« Tout ceci n'ébranlait en rien la foi vivace de mon ami dans le succès. Cela était pour le mieux, j'éditerais moi-même la pièce, il m'avancerait pour cela l'argent nécessaire, lui s'occuperait de la question matérielle et il partagerait les bénéfices avec moi. Les frais d'impression seraient d'autant moins élevés que les épreuves devenaient inutiles avec un manuscrit d'une calligraphie si parfaite.

« Il me disait encore que sa conviction était si grande dans mon avenir dramatique, qu'il voulait abandonner ses études pour se consacrer exclusivement à la publication de nos œuvres.

« Je pouvais en effet, selon lui, produire deux ou trois drames par an et il calculait que nos recettes pourraient nous permettre d'effectuer un voyage en Europe et en Orient que nous avions rêvé depuis longtemps.

« Mon premier voyage se borna à une venue à Christiania. J'y arrivai au printemps 1850 et *Catilina* venait de paraître. La pièce fit quelque bruit et intéressa les étudiants, mais la critique me reprocha la pauvreté de mes vers et ne trouva pas l'œuvre assez mûrie.

« Un seul jugement favorable fut émis sur la

pièce, mais il provenait d'un homme dont l'esprit bienveillant et autorisé commandait le respect. J'y fus si sensible que je saisis encore l'occasion de lui en adresser ici de nouveaux remerciements.

« Nous vendîmes bien peu d'exemplaires de notre petite édition et mon ami avait beaucoup de volumes de côté. Mais quand les finances faisaient défaut au commun ménage, nous allions vendre ces livres comme papier d'emballage au charcutier voisin. Et nous avions l'indispensable pour quelques jours.

« L'été dernier, pendant mon séjour en Norvège et surtout après mon retour ici (Dresde, 1875), comme mon passé littéraire se dessinait très nettement en ma mémoire, je me mis à relire *Catilina*. J'avais à peu près oublié cette œuvre, en la parcourant je m'aperçus qu'elle avait certaines qualités, et que j'avais d'autant moins à la mépriser qu'elle avait été mon début en littérature.

« Déjà à l'état embryonnaire apparaissent certaines préoccupations qu'on retrouvera développées dans mes autres pièces, par exemple l'abîme qui sépare le vouloir et le pouvoir, la destinée tragique et comique à la fois de l'humanité et de l'individu, et je pris la résolution, à l'occasion de mon jubilé, d'en donner une édition nouvelle, ce que s'empressa de faire mon éditeur avec son habituelle amabilité.

« Il était impossible de réimprimer simplement l'ancienne édition faite d'après un manuscrit inachevé. Mais me souvenant exactement de mon but primitif, je résolus de refaire cette œuvre de jeunesse telle que je l'aurais effectuée si le temps et les circonstances m'avaient été plus favorables.

« Quant aux idées et au plan, je n'y ai touché en rien. C'est la même pièce que l'ancienne, mais revue et corrigée. »

Chez le professeur Heltberg, Ibsen continua à se passionner pour le mouvement révolutionnaire, et il trouva encore, sur ses courts instants de liberté, le temps d'écrire une nouvelle pièce.

Un danois du nom de Harro Harring arrivait en Norvège, en 1849, après une existence très mouvementée. Il avait pris part à la guerre de l'indépendance de la Grèce, et d'autres expéditions semblables en 1850, il publiait une comédie intitulée *Le Testament de l'Amérique*. Cette œuvre ayant paru trop révolutionnaire au gouvernement norvégien, Harring par arrêt royal du 25 mai 1850 fut expulsé, le 29 mai au matin, la police s'emparait de lui, le conduisait au port, l'embarquait et le gardait à vue jusqu'au départ du bateau. Cette nouvelle connue à Christiania souleva la colère de la jeunesse qui organisa aussitôt un meeting tenu à cinq heures du même soir. Une protestation y fut rédigée et signée par cent quarante citoyens parmi lesquels Ibsen et Björnson : cette protestation fut portée par une députation au ministre de la justice, tandis que le gros des protestataires se dirigeait vers le bateau.

Arrivé là, des discours furent prononcés, auxquels Harring qui parut aussitôt sur le pont répondit en criant fortement Hourrah pour la patrie et pour la liberté. H. Ibsen cria plus énergiquement que les autres, mais c'est l'unique fois qu'il se mêla à la foule pour une démonstration politique.

Ce fut alors qu'il écrivit sa seconde pièce.

un acte seulement, intitulé *Le Tumulus* (1), composée pendant les vacances de la Pentecôte, la pièce fut reçue au grand théâtre de Christiania et jouée le 26 septembre 1850.

Dans *Le Tumulus*, Ibsen s'est inspiré des tragédies romantiques du poète danois Oehlenshlager, dont une pièce a été représentée voici à peu près deux ans, au théâtre de l'Odéon. Il y met en scène les Wikings, les vieux Normands sauvages. Le christianisme et la religion d'Odin sont en lutte.

Cet acte fut fort bien accueilli par le public et par la critique ; il eut trois représentations.

Après ces quelques petits succès dramatiques, le poète ne put supporter plus longtemps les travaux de l'école, il laissa là ses études et se consacra définitivement et exclusivement à la littérature.

Avec son ami Schulerud, celui qui l'avait aidé à faire éditer *Catilina*, il habitait dans un quartier pauvre et populaire de Christiania une chambre où ils n'avaient qu'un seul lit. Le gain produit par *Le Tumulus* se réduisait chaque jour et la bourse de Schulerud était peu lourde ; pourtant, l'ami dévoué partageait fraternellement avec son cher Ibsen tout ce qu'il possédait.

M. Botten-Hansen, dans une biographie du maître, dit : « L'argent était trop rare pour qu'ils pussent manger chaud, c'est-à-dire dîner ; pour ne pas perdre la considération des habitants de leur maison, ils sortaient tous les deux à l'heure du dîner et ne rentraient qu'as-

(1). *Le Tumulus*. 1 vol. Traduction Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin. Per Lamm, éditeur, 1903.

sez tard pour laisser croire qu'ils venaient d'effectuer leur repas en ville.

« Alors ils prenaient leur café en mangeant du pain, beaucoup de pain, cela leur tenait lieu de dîner.

« Je voyais chaque jour Ibsen et son ami, tous deux étaient joyeux, et je ne me doutais pas de la façon dont ils prenaient leur repas du soir. »

Le nom de Schulerud est ainsi lié d'une façon charmante à celui d'Ibsen. Le maître a vraiment aimé son ami, et lui a témoigné sa reconnaissance émue dans sa préface de la 2e édition de *Catilina*, et il a montré une profonde douleur lorsqu'il mourut. Schulerud n'était pas une intelligence supérieure, c'était un cœur d'or, plein d'admiration et de foi pour le génie de son ami, il le soutint et l'encouragea aux heures de défaillance et d'amertume, et le poète exigeant et dur pour lui-même retrouva souvent des forces dans la confiance absolue de son camarade en son avenir.

Ibsen subit à ce moment-là une autre influence. Un étudiant, Théodor Frederik Abidgaard, mêlé au mouvement ouvrier prêché par Marius Thrane à l'époque des journées de février, habitait la même maison que le poète. Sans être comme lui socialiste, et sans même épouser les idées humanitaires de son entourage, Ibsen s'intéressait fort à toutes leurs tendances, prenait part aux meetings, et collaborait au journal qu'ils avaient fondé. Bientôt la police mit la main sur les deux chefs et confisqua leurs papiers, parmi lesquels se trouvaient des manuscrits d'Ibsen qui pensa partager le sort de ses nouveaux amis, bien que ses écrits n'eussent rien de vraiment révolu-

tionnaire. Il fut sauvé par l'adresse d'un compositeur, qui, au moment de la perquisition, put dissimuler une partie de la copie.

Ibsen fut encore en relation à cette époque avec Paul Botten-Hansen et Aasmund Olafsòn Vinje, avec lesquels il s'associa pour la publication d'un petit journal littéraire hebdomadaire intitulé : *Manden*.

Les deux compagnons d'Ibsen étaient plus âgés que lui. Vinje avait trente-trois ans et Botten-Hansen vingt-six : bien qu'ils n'eussent pas encore connu le succès littéraire comme Ibsen, ils étaient plus cultivés et plus mûrs que le jeune écrivain. Botten-Hansen était très averti déjà de la littérature étrangère et surtout de l'art moderne allemand. Vinje avait lu beaucoup moins, mais son intelligence vive et pénétrante l'avait mûri prématurément ; les deux compagnons eurent une grande influence sur le développement intellectuel d'Ibsen.

*Manden* était en guerre ouverte aussi bien avec les conservateurs qu'avec les opposants, non que le journal fut modéré, mais parce que l'opposition lui paraissait trop peu énergique et qu'il était plus avancé que les plus avancés du parti d'opposition et chez Ibsen, son rédacteur de vingt-trois ans, on trouve déjà les réparties foudroyantes et révolutionnaires que nous lirons dans *L'Ennemi du peuple*.

Quand, donc, l'écrivain était arrivé à Christiania, il était imbu déjà des idées en marche à travers l'Europe, il s'était mêlé aux démonstrations populaires, et s'était lié avec les radicaux, cela sans aucun profit, il ne trouva là rien qui correspondit à la grandeur de son rêve.

Il n'était pas jusqu'aux membres de l'op-

position parlementaire qui, par la lâcheté de leur attitude, par la pauvreté de leurs revendications, ne l'eussent découragé de la politique Norvégienne. Pour la première fois de sa vie, en présence de cette faiblesse de l'opposition, il constata que l'idéal et la réalité sont étrangement dissemblables, et c'est alors qu'il écrivit *Norma* ou *Les amours d'un politicien*, tragédie musicale en trois actes. Sa première désillusion faisait naître sa première satire.

C'est une parodie de la *Norma de Bellini*, les personnages étaient des hommes politiques.

C'est dans la revue : *Manden*, que furent publiées les premières poésies d'Henrik Ibsen : *Une Epopée*, *Helge Hundingsbane*, la pièce *Norma*, dont nous parlons plus haut, et une partie des poésies lyriques.

Une de ces pièces : *Château en Espagne*, exprime trop naïvement la joie de l'auteur qui voit naître ses premières œuvres, pour que nous nous refusions le plaisir de la citer entièrement : elle est bien exactement l'expression de l'état d'âme d'Ibsen au moment où il collabora à *Manden*.

Il me semble que c'était hier,
Le soir où je vis ma première poésie imprimée
[dans un journal ;
Longtemps je demeurai dans ma mansarde à fu-
[mer,
A rêver délicieusement satisfait de moi-même.

Et je bâtis aussitôt un imaginaire château domi-
[nant le Nord ;
Ce château avait deux tours, une grande et une
[petite;
La grande était occupée par un immortel poète,
La petite abritait une jolie fille.

Mon plan architectural me semblait noble et har-
[monieux.
Ah ! oui ! depuis bien mesquin il m'apparut ;
C'est qu'au maître architecte devenu tout à fait
[raisonnable
La grande tour semblait maintenant trop étroite,
Et qu'il ne pouvait plus être question de la petite.

Dans une série de chant : « *Helge Hundingsbane* il a imité Œhlenschlager dans *Helge* et *Les Dieux scandinaves*. Ensuite il s'est inspiré du poète danois Paludan-Müller, célèbre dans toute la Scandinavie par son grand poème *Adam-Homo*.

Dans *Le Cygne*, nous trouvons l'influence du poète norvégien A. Munch.

Déjà Ibsen est donc instruit en poésie et il en connaît fort bien la technique.

Après quelques mois de lutte avec un programme très libéral, son journal se transforme en revue sous le nouveau titre d'*Andhrimmer*.

Cette revue fut à la fois politique et littéraire elle n'eut, du reste, pas un succès plus grand que le journal, jamais elle ne compta plus de cent abonnés, aussi après neuf mois de vie, cessa-t-elle de paraître.

Il y avait un an et demi qu'Henrik Ibsen habitait Christiania. Tour à tour écrivain dramatique, poète lyrique, chroniqueur satirique, critique et rédacteur politique, il avait vainement essayé de tout, sans être arrivé à se créer une véritable situation.

Toutefois ces tentatives avaient fait autour de lui assez de bruit pour lui donner une célébrité de petite ville et quand le nouveau théâtre de Bergen, dirigé par Ole Bull, le Paganini de la Norvège, chercha un metteur en scène, ce fut à Ibsen qu'il s'adressa.

***

Le 6 novembre 1851, Ibsen était chargé de cet emploi, et l'année suivante, le théâtre lui accordait une indemnité de voyage d'environ mille francs, pour apprendre à l'étranger les secrets de la mise en scène. Il passe alors trois mois à Copenhague, à Dresde, à Berlin, et revient définitivement s'installer à Bergen, la *cité des Fiords*, la *Venise du Nord*, comme on l'appelle pompeusement en Norvège et qui est un amas de maisons de pêcheurs bâties sur pilotis.

En acceptant cette somme de mille francs comme bourse de voyage, Ibsen avait pris l'engagement ferme d'être l'instructeur des artistes de Bergen pendant cinq ans. Son traitement assez faible, environ quinze cents francs, lui assurait une modeste existence et lui donnait surtout le moyen d'étudier d'une façon très sérieuse l'art dramatique .

C'est à cet emploi que le grand dramaturge doit de connaître à fond la technique de son art. Sa maîtrise dans la facture d'un drame, c'est aux dix années passées dans les différends théâtres de Norvège, et aux *cent pièces* montées par lui qu'il faut l'attribuer.

Entre 1840 et 1860, il se produisit en Norvège un grand mouvement nationaliste. Après les poésies populaires de Asbjörnson et de Moe, le peuple s'enthousiasma pour tout ce qui touchait à ses origines. Les peintres représentèrent exclusivement la nature norvégienne, les musiciens harmonisèrent les *lieds* nationaux et les poètes célébrèrent les fils défunts et vivants de la seule Norvège.

Ce mouvement parti de Christiania, avait trouvé toute sa force à Bergen où les esprits sont très vifs. Dans les fêtes publiques les jeunes femmes se paraient de rubans aux couleurs nationales et l'orchestre jouait les airs rustiques du pays. Au théâtre, les paysans dansaient le Halling et déclamaient les vers de fausses pastorales.

Ibsen vit parfaitement le côté faux de cette mise en scène ridicule, mais l'ancien étudiant de Christiania comprit le parti qu'il pourrait tirer de l'histoire nationale dans une œuvre vraiment belle.

Il fit un essai : *La Nuit de Saint-Jean*, représentée à Bergen, le 2 janvier 1853.

Cette pièce n'a jamais été imprimée, il n'en existe que deux copies impossible à consulter. Mais Blanc, dans son histoire de la première scène nationale en Norvège raconte l'action qui rappelle *Le Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare, avec la seule différence que Puck se change en elfe norvégien.

Cette pièce ne réussit pas, elle ne doit être citée que comme une tentative intéressante.

Deux ans plus tard, on pouvait se rendre compte des progrès accomplis par le metteur en scène de Bergen qui donnait au théâtre un nouveau drame : *Madame Inger à Ostraat* (1855) (1).

Il avait lu avec profit un ourvage sur le drame moderne que venait de publier Herman Hetner, où celui-ci soutenait que la vérité historique devait être plus respectée désormais qu'au temps de Shakespeare, et que

*Mme Inger à Ostraat*, drame traduit du Norvégien par le V^te de Colleville et Fr. de Zepelin. Per Lamm, éditeur.

le drame historique devait devenir une étude de caractère, très fouillée.

*Mme Inger à Ostraat* est précisément une œuvre psychologique, où les caractères sont étudiés avec un soin extrême comme on le pourra voir dans l'analyse que nous consacrons plus loin à cette pièce.

Ibsen peint avec une profonde émotion la décadence de la Norvège au temps de la réforme et il parle avec enthousiasme des combats courageux que les ancêtres du XVI^e siècle livrèrent pour reconquérir la liberté.

En 1856, Ibsen qui est maintenant tout entier pris par l'art dramatique compose successivement deux pièces : *La Fête à Solhaug*, ou *Fête de la montagne ensoleillée*, inspirée par les légendes et les chansons populaires de la Norvège ancienne ; et *Olaf Lillie krans*.

Cette comédie rentre bien dans la première catégorie des œuvres de l'écrivain : les drames romantiques. Il y a là, en effet, un côté légendaire comme dans « *Madame Inger*, *La Fête à Solhaug*, *Les Guerriers à Helgoland*, et *Les Prétendants à la Couronne* », qui en font une pièce tout à fait norvégienne. Cependant déjà on y trouve des théories philosophiques sur l'amour et sur le mariage qui la rapprochent de « *La Comédie de l'Amour* ».

De l'époque de la réforme où il plaça son drame *Mme Inger*, Ibsen se transporte au temps des Sagas pour préparer *La Fête à Solhaug*, qui est à vrai dire l'avant-propos des *Guerriers à Helgoland*, drame lugubre et terrible, alors que la Fête se termine par l'union des amoureux.

Ibsen à ce moment était épris de Mlle Suzanne Daae Thoresen, fille du pasteur de Ber-

gen et de Mme Magdalena Thoresen, femme de lettres dont les ouvrages sont célèbres en Scandinavie, entre aures les *Etudiants* et un grand drame, *Kristoffer Valkendorff*, cette jeune fille qu'il épousa l'année suivante lui avait inspiré une grande passion, c'est pour elle qu'il composa cette pièce pleine de brutalité mais aussi d'amour et dont la finale est d'un optimisme inaccoutumé chez lui. Il avait, en effet, étudié tour à tour les Eddas où l'effroi et la terreur dominent et les chansons du Folklore Scandinave où l'amour se montre doux et mélancolique et c'est de ce mélange singulier qu'est née *La Fête à Solhaug* (1).

La pièce eut un succès immense, le théâtre contenait toute la ville. Dans la préface pour la deuxième édition de ce drame, Ibsen dit : « La représentation terminée, je fus rappelé plusieurs fois sur la scène. Puis, dans la soirée, l'orchestre et une grande partie du public vinrent me donner une sérénade et m'acclamer.

« Je crois même me rappeler que dans ma reconnaissance j'apparus à ma fenêtre et parlai au peuple. En tous cas j'avais l'âme débordante de joie. »

Le drame fut représenté longtemps avec succès à Bergen, puis à Christiania et à Stockholm, et commença la réputation d'Ibsen en Scandinavie.

Après ce succès, Ibsen est tout entier à son amour pour Suzanne Daae Thoresen. L'auteur de *La Comédie de l'Amour* aima avec cette intensité dont n'est capable qu'une grande âme.

---

(1) *La Fête à Solhaug*, 1 vol. Traduction Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin. Per Lamm, éditeur, 1903.

Il composa pour sa bien-aimée des poésies charmantes et bien qu'on ne s'attende pas à trouver chez Ibsen des accents anacréontiques ou Lamartiniens, on est heureux de savoir qu'il fut homme, qu'il fut jeune et qu'il aima.

Voici une de ces poésies : *Seul.*

Nous avons accompagné les derniers hôtes jus-
[qu'à la grille,
Jusqu'à la grille de la villa.

L'*adieu* mourut dans le vent de la nuit.

Et maintenant le jardin, la maison qui résonnaient
Tout à l'heure des sons harmonieux de *sa voix*
Se taisent horriblement !
Avant qu'elle partit j'étais joyeux de vivre,

Et maintenant je suis seul, tout seul !

Dans une autre pièce intitulée : *Fleurs des champs* et *Fleurs d'appartement*, Ibsen peint le charme et la naïveté de la jeune fille qu'il va épouser.

« Mon Dieu, votre goût me paraît étrange ;
Je me demande si vous avez des yeux.
*Elle* n'est vraiment pas belle, et, à vrai dire,
C'est une petite folle, votre amie ! »

Assurément je serais mieux dans la note
Du roman et du drame du jour,
Si je choisissais l'élue
Parmi les types normaux.

Ces types qui rappellent les fleurs de serre,
Qui se dressent entre les deux fenêtres du salon,
Et qui verdissent sous la chaleur artificielle du
[poêle,
Dans le terreau tiède des pots.

Ces fleurs qui régulièrement s'entr'ouvrent
Après chaque hiver !

Oui, je le reconnais, si j'étais raisonnable,
C'est dans ce genre bourgeois, que j'aurais dû éli-
[re l'aimée!

Mais à quoi bon les conseils de la raison ?
Sa voix m'obsède !
Car l'enfant est une délicieuse fleur des champs
Qui compte seize printemps.

La dernière œuvre qu'avait fait jouer Ibsen à Bergen était *Olaf Lilliekrans* (1), une pièce historique qui termine la phase romantique de l'œuvre ; elle ferme, en effet, cette série qui commence par *La Fête de Saint-Jean* et se continue par *Le Tumulus*, *La Fête à Solhaug*, et *Les Guerriers à Helgoland*.

Cette pièce malgré des défauts de composition a un grand intérêt pour la critique parce qu'elle est une étape dans l'ascension artistique d'Ibsen. C'est la première œuvre où perce la satire ironique et le pessimisme cruel qui deviendront plus tard la note dominante du grand artiste. Cette pièce dut servir, plus tard, de livret à un opéra romantique non représenté.

La première phase du talent d'Ibsen est terminée. La période romantique finie, les idées modernes vont l'occuper exclusivement.

L'engagement pris avec le théâtre de Bergen est écoulé. Ibsen cède sa place à Bjœrnson et part pour Christiania où il devient régisseur pour une période de sept ans. Il reviendra seulement à Bergen pour se marier et il ira aussitôt vivre à Christiania où il avait tant souffert à ses débuts, et où il devait tant souffrir encore avant de parvenir à la gloire.

(1) *Olaf Lilliekrans*. 1 vol. Traduction Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin. Per Lamm, éditeur, 1903.

***

Lorsque, pour la seconde fois, Ibsen arriva à Christiania, il apportait une œuvre nouvelle et une œuvre capitale.

*Les Guerriers à Helgoland* sont une date dans l'évolution de son art.

Ibsen avait étudié avec passion les *Sagas* et les *Eddas* des Islandais, et sous l'empire de son enthousiasme pour cette littérature héroïque, il avait conçu un drame dont il ne restait plus qu'à établir la forme.

Serait-ce prose ou bien poésie dont il se servirait ? Il ne savait ! Mais son intention bien arrêtée était de ne rien plus faire dans le goût de Œhlenschlæger, le grand romantique danois, qui l'avait trop influencé à son début !

La tragédie grecque n'était pas non plus le type qui lui convint d'imiter, bien qu'il eût commencé la pièce en vers très classiques, ce fut le drame en prose qu'il se décida à choisir, le drame serait écrit dans le style même des *Sagas* (1) et cela au même moment où Björnson, pour écrire sa nouvelle *Synnove Solbakken* employait la même manière.

Pour la première fois, peut-être pour la dernière, ces deux poètes se rencontraient dans le choix d'un procédé ; tous les deux demandaient à la langue laconique et nette des *Sagas*, de mettre en relief, de préciser exactement leurs visions.

La façon dont Ibsen accomplit cette œuvre d'une réalisation presque impossible comman-

(1) En préparation : *Les Sagas* et *Les Eddas*, par le Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin. 2 volumes in-4°.

de, en effet, la plus grande admiration. Non-seulement les expressions savoureuses des poétiques *Sagas* se retrouvent sous la plume experte de l'écrivain, mais l'âme même des *Eddas anime l'ouvrage d'un puissant souffle.*

*Evald*, le grand lyrique danois, avait retracé la mort de *Balder* de la façon la plus conventionnelle. Le *Hakon Jarl* de *Œhlenschlœger* était déjà un progrès vers la vérité et la simplicité, mais Ibsen, lui, a trouvé les véritables accents des *Sagas* et il a su faire parler à chacun de ses personnages le langage noble et fier des glorieux ancêtres.

C'en fût assez pour dresser contre l'écrivain toute la critique bourgeoise, aussi la jalousie des confrères et l'imbécillité de la foule se réunirent contre lui.

*J.-L. Heiberg*, un Hegelien, qui empesta le théâtre danois de vaudevilles à la Scribe, ne craignit pas d'écrire : « Un théâtre national Norvégien ne saurait naître d'aussi absurdes tentatives » et comme ce fâcheux augure était en même temps directeur du Théâtre-Royal à Copenhague, qu'il régentait à ce titre les feuilletons dramatiques de certains journaux il refusa, pour sa part, *Les Guerriers à Helgoland*, qui, portés ensuite au théâtre de Christiania, y furent traités de même façon.

A cette époque la lutte était vive pour parvenir à nationaliser le théâtre de Christiania. Cette scène était dirigée par le danois Borgaard, les artistes *danois aussi*, jouaient exclusivement en langue danoise. Le public lui-même trouvait naturel de recevoir d'un peuple plus civilisé, et d'une ville plus importante les inspirations d'art qui lui manquaient. Cependant, une élite prétendait que pour jouer un

rôle civilisateur sur le peuple il était indispensable que la scène fût norvégienne et qu'on y parlât dans la langue du pays. Des tentatives furent faites pour former des acteurs indigènes, et c'est à ce conservatoire que l'on doit l'existence du théâtre norvégien.

Pendant une dizaine d'années, la lutte entre le théâtre danois et le norvégien fut cruelle et, comme régisseur général du théâtre norvégien, Ibsen combattit avec acharnement.

Cette lutte avait commencé, un an à peu près avant sa venue au théâtre norvégien de Christiania. Le public avait à diverses reprises sifflé avec tant d'énergie les comédiens danois que l'on avait dû céder et laisser entrer au grand théâtre un certain nombre d'artistes norvégiens.

A la suite de cette concession, les belligérants avaient consenti un armistice et tout était au calme lorsque Ibsen soumit sa pièce, en 1857, *Les Guerriers à Helgoland*, au grand théâtre où elle fut refusée.

A la suite de cet échec, Ibsen engagea une polémique violente contre l'administration du théâtre qui, à son tour, le fit attaquer avec la plus extrême brutalité, tandis que Björnson et Botten-Hansen prenaient au contraire chaleureusement sa défense.

Ibsen publia alors sa pièce et la fît représenter au théâtre norvégien ; ce ne fût qu'en 1861 que *les Guerriers à Helgoland* furent inscrits au répertoire du Grand théâtre de Christiania et considérés depuis, comme le chef-d'œuvre de cette scène.

Ibsen était alors tellement imbu de l'idée de nationaliser l'art en Norvège, que lui, l'adversaire des cercles, des réunions, des majo-

rités, lui qui proclame la solitude comme nécessaire à l'homme fort, fut le promoteur de *L'Union norvégienne*, créée le 22 novembre 1859.

Ce cercle avait pour président Björnson et Ibsen en était vice-présdient, le principal but était de combattre l'art dramatique danois, le second de détruire l'influence de l'école de Dusseldorff dans la peinture en Norvège. Ces polémiques eurent pour résultat immédiat de faire partir de Christiania le grand comédien danois Wilhelm-Wiehe.

Des poètes qui admiraient fort l'art danois se montrèrent irrités, et H.-O. Blom déclarait dans une poésie adressée à Wiehe, que le dernier jour du théâtre en Norvège s'approchait.

Ibsen à son tour répondit à H.-O. Blom de sa plus belle encre, et les rieurs furent de son côté.

Après quelques années de lutte, le parti national fut vainqueur ; les artistes danois se retirèrent. Borgaard fut congédié et le théâtre norvégien réuni au Grand-Théâtre ne formèrent plus qu'une seule scène.

L'Union norvégienne ne fit pas merveille. Un comité avait été formé, dont Ibsen était membre, pour faire venir de Bergen les meilleurs acteurs, les joindre à ceux de Christiania et donner une série de représentations très artistiques.

La direction du théâtre de Christiania se refusa à prêter sa scène pour cette tentative qui ne put être réalisée.

Plus tard un certain nombre de députés s'étant affiliés à l'Union norvégienne, ce cercle devint tout à fait politique. Ibsen se retira.

A cette époque, le grand écrivain fréquentait un certain nombre de personnalités littéraires. On se réunissait dans la bibliothèque de Botten-Hansen, ou dans un petit café suisse, le café Orsa. Des hommes d'opinions très différentes se retrouvaient là amenés par la bienveillance toujours souriante de Botten-Hansen.

Parmi eux, A. O. Vinje, Ernst Sars, Christian Friele, L. L. Daae, Asbjörnson, même de temps en temps Welhaven, qui discutait toujours avec Vinje. Tout le temps que son théâtre laissait à Ibsen, il le passait chez Botten-Hansen, il produisit peu à cette époque, composa cependant de belles poésies : *Terje Vigen* et *Dans l'immensité*, 1860.

*Terje* est sans aucun doute le chef-d'œuvre poétique d'Ibsen, les vers en sont sonores et larges, la simplicité et l'émotion pleines de charme. *Terje Vigen* traduit dans toutes les langues est populaire en Scandinavie, surtout dans les écoles.

*Dans l'immensité* est un cri d'angoisse, où l'inquiétude poignante de l'écrivain qui n'est pas encore sûr de lui éclate. Cette poésie explique bien clairement l'état où se trouve alors Ibsen qui hésite dans sa marche en avant. C'est la même théorie que dans *Brand* :

« L'artiste ou le prêtre doit tout abandonner : femme, mère, patrie, pour le seul idéal. »

En été 1850, il avait commencé des études pour : *Les Prétendants à la couronne*. Le plan de ce drame fut subitement abandonné, et un autre projet occupa sa pensée. Le sujet de la nouvelle pièce à faire était moderne, satirique, cette comédie allait montrer de nouvelles qualités chez Ibsen. Cette

fois encore il chercha longtemps avant de se déterminer sur le choix de la forme qui convenait à *La Comédie de l'amour.*

Sans doute une comédie moderne devait être écrite en prose, les personnages devaient s'exprimer dans le langage courant de la bonne société. Tel fut le procédé dont usa l'auteur au commencement de son travail. Mais ce début ne le satisfit point : depuis trop longtemps il parlait la langue des Sagas et des romantiques admirateurs du Moyen-âge pour pouvoir s'exprimer simplement comme il convient à des gens du temps présent.

Il se décide à employer le vers, ne pouvant parler comme il voudrait, il va chanter et son chant harmonieux fera l'admiration de tous. Ce ne sera que plus tard dans *L'Union des Jeunes* que, devenu maître de son style, il emploiera le dialogue en prose.

*La Comédie de l'amour*, terminée pendant l'été de 1862, parut l'hiver de la même année, et fut donnée en prime à ses abonnés par *Ilustreret Nyhesblad.*

M. Georges Leneveu, dans son volume intitulé *Ibsen et Maeterlinck* a bien exposé la donnée de cette pièce, nous lui cédons la parole.

« *La Comédie de l'amour* où la guerre contre le mensonge éclate, est la première œuvre où il met en scène des personnages modernes. Très mal acceuillie, c'est elle qui, deux ans plus tard, sera la cause déterminante de son exil volontaire. C'est bien là la comédie de l'amour dans toute sa férocité et toute sa désolation. Rien ne nous montre mieux l'ennui et la viduité de toutes ces phrases creuses et de convention que les hommes se passent à travers la tra-

dition pour s'illusionner sur la pauvreté éphémère de leurs sentiments, n'osant pas regarder la vérité en face. Aussi seront traités de fous le poète Falk et Svanhild sa fiancée, qui se séparent plutôt que de souiller leurs âmes dans la lâcheté des hommes.

Ce qu'ils appellent l'amour, n'est qu'un tissu de petites infamies, de compromis. Ils savent que leur amour ne peut durer toujours. A jamais et toujours : serments faux qui faites du mariage un mensonge officiel que la morale publique admet.

Au fiancé ou à l'amant qui aurait le courage de s'abstenir d'une telle protestation que lui répondrait-on ? — « Vous n'aimez pas. » Et pourtant ne serait-ce pas celui-là qui aimerait réellement, n'osant leurrer l'aimée et abuser de sa confiance et de son ignorance ? Illusion qu'il faut déchirer pour éviter les larmes au réveil de la réalité.

Le mariage n'est donc, tel qu'on l'entend, qu'une fourberie, comme tous les actes de cette société du reste, et de plus, trop souvent, hélas ! un viol motivé par l'intérêt.

Cette union, chaîne, servage, perte de toute liberté, est ridiculisée là, d'un sceau grotesque dans le personnage de Straamand, homme de paille des idées de tout le monde et en lequel Ibsen fouaille l'érotisme bourgeois dans le ménage. « C'est le monsieur qui fait des enfants et enseigne le cathéchisme. »

L'année suivante, Ibsen terminait une autre œuvre dramatique : *Les Prétendants à la couronne*, commencée, comme nous l'avons dit, en 1863. Cette pièce fut achevée d'un seul coup, tant le plan en était bien établi.





*Peintures d'IBSEN.*

Le maître a affirmé à Jæger que ce travail énorme avait été effectué en six semaines.

Sous la forme dramatique, Ibsen engage ses concitoyens à devenir des êtres de volonté. *Les Prétendants à la couronne* sont une leçon d'énergie, c'est la même théorie que dans *Brand*.

« La vie est un art... à cet art il faut à la fois un idéal, et pour le réaliser, cette force qui s'appelle génie, chez un artiste, et volonté chez tout être vivant. »

Ibsen prêche l'union des peuples scandinaves pour le triomphe de la race.

Pour atteindre cet idéal, il faut la force, l'énergie, la volonté indomptable.

Hakon triomphant du doute et de l'indécision de Jarl Skule, personnifie cette pensée : *savoir, vouloir*.

Ce drame fortement inspiré par Shakespeare est un des plus beaux et des plus saisissants de l'œuvre du maître. Le troisième acte, qui représente l'agonie de l'évêque Nicolas, est absolument admirable au point de vue dramatique. La pièce fut cependant très mal accueillie et déchaîna contre Ibsen toutes les colères accumulées depuis longtemps.

Les allures libres d'Ibsen, son caractère révolutionnaire lui avaient créé beaucoup d'ennemis. *La Comédie de l'amour*, d'abord avait fait un scandale effroyable — elle avait été trouvée révoltante parce que peignant merveilleusement l'hypocrisie de la société. *Les Prétendants à la couronne* mirent ensuite le comble à la fureur des adversaires. De violentes polémiques éclatèrent et à l'envi les plumitifs des trois royaumes affirmèrent l'écrivain médiocre, son œuvre, dépourvue de

poésies, les caractères de ses personnages bas et vils, rien n'était acceptable dans les pièces d'Ibsen.

Les plus grossières injures furent prononcées chaque jour par la presse norvégienne contre l'écrivain, les plus viles calomnies mises en circulation contre l'homme privé.

Personne n'osa défendre celui qui devait être bientôt la gloire de la Scandinavie. A Copenhague, à Christiania, à Stockholm, il est représenté comme un être odieux, malfaisant et imbécile avec lequel quiconque se respecte ne saurait se commettre.

Pourtant le *paria*, comme tout vrai poète, doutait de ses propres forces. Il publia à cet instant angoissant de sa vie une suite de sonnets où on le voit donner libre cours à son découragement.

A Dresde, en visitant le musée, il avait été très impressionné par la vue d'une malheureuse femme qui copiait éternellement le même tableau. Ibsen fait parler cette infortuné et lui-même s'écrie :

Comme l'artiste de la galerie
Moi aussi j'avais fait de beaux rêves,
J'avais déployé mes ailes de poète,
Espéré un avenir glorieux.

Hélas, moi aussi je suis tombé comme l'oiseau
Et les derniers coups d'aile ont épuisé mes [forces.
J'ai terminé le livre d'or de la jeunesse,
Désormais il me faut songer à la morale.

Et plus loin il dit encore :

Qu'y a-t-il de plus ridicule
Que des élégies sur l'impuissance poétique
Ou sur des poèmes morts-nés ;

Quoi de plus absurde que des soupirs de regrets
Parce qu'on a l'âme sombre et pessimiste.

Mais ces sentiments de tristesse et de découragement ne devaient pas longtmps durer dans l'âme robuste d'Ibsen. Comme le Falk de *La Comédie de l'amour*, comme le faucon, il lui faut le vent debout pour s'élever vers les hauteurs. Il est de ces nobles et courageuses natures que l'adversité ne plie pas, mais relève, il avait certes besoin d'une énergie puissante pour supporter la vie dans l'abominable bourg pourri qu'était Christiania.

Nous avons dit tout à l'heure le milieu odieux dans lequel il devait vivre. Les calomnies, les injures, les railleries auxquelles il était en butte. Nous allons, avec l'aide des écrivains norvégiens, peindre le lieu bas et sinistre où se passaient ces turpitudes.

Au commencement de ce siècle, Christiania était une petite cité de six mille habitants. Avec une rapidité qui rappelle le développement des villes américaines, elle est devenue une ville de cent quatre-vingt mille habitants environ, mais cette ville a conservé toutes les petitesses d'autrefois, les *on-dit* y fleurissent, les cancans, les calomnies, les bassesses y sont coutumières. On encense la médiocrité et l'on refuse tout hommage à la vraie grandeur. Si l'on voulait réunir les articles que les écrivains scandinaves consacrèrent aux laideurs de la capitale de la Norvège, on ferait un gros volume.

Même Wergeland, le plus nationaliste et le plus patriote des écrivains de ce pays déplorait être né à Christiania.

Mme Camille Collet a écrit :

« O toi, grande et pourtant si petite ville, quelle tristesse règne sur toi, tu es assez grande pour tuer l'individu qui a cessé de te plaire : tu as toutes les passions d'un être puissant, et tu es trop faible pour pouvoir les satisfaire. »

Björnson se plaint de même. Jonas Lie, dans une étude sur Arne Garborg s'exclame :

« Christiania, le plus assommant et mesquin de tout ce qui est assommant et mesquin ; Christiania, la cité sans style, trou de petite ville sans l'intimité d'une petite ville, capitale sans la vie d'une grande ville. Partout, un prosaïsme sans espérance : rien que la banalité la plus usée et la plus pénible. »

Une chose à remarquer c'est qu'aucun des grands artistes norvégiens n'a pu habiter cette Genève du nord, qui plus encore que la Rome calviniste est enveloppée d'une froide austérité.

Björnson n'a pu y séjourner que quelques années et s'est enfui. Kielland s'est fait nommer bourgmestre dans une petite localité plutôt que d'y rester. Gunnar Heiberg et Kristian Krogh séjournent à Paris comme Jonas Lie et presque tous les autres artistes norvégiens du reste, sont à Rome ou à Munich, aucune œuvre de valeur ne fut jamais enfantée dans l'atmosphère déprimante de Christiania.

L'ennui mortel qui se dégageait de cet odieux séjour, les tracasseries continuelles dont Ibsen était l'objet, lui firent désirer ardemment s'éloigner.

Suivant donc l'exemple de Björnson et de Jonas Lie, Ibsen dont la pauvreté était grande sollicita de la Chambre norvégienne le Digter-Gage qu'elle alloue aux écrivains pour

leur permettre d'étudier à l'étranger. — Un membre de la Chambre, professeur à l'Université, répondit que ce n'était pas un subside que méritait l'auteur de *La Comédie de l'Amour*, mais une volée de bois vert. » La Chambre n'accorda à Ibsen qu'une somme dérisoire, avec mission de parcourir la Norvège.

L'écrivain devait donc vivre exclusivement de sa plume, qui, dans ce triste pays ne donne même pas le pain. Les sommes versées par les éditeurs de ses livres étaient bien minimes. Pour *La Comédie de l'Amour*, il avait touché environ cinq cents francs, ce qui est beaucoup pour l'époque. Pour *Mme Inger* et *Les Guerriers à Helgoland*, à peine la moitié de cette somme.

Et quand le théâtre de Christiania se décida à jouer *Les Guerriers*, on lui versa à peine quelques couronnes, sous prétexte que le drame étant imprimé déjà, besoin n'était pas de payer de droits d'auteur.

Ibsen qui soignait beaucoup ses travaux avant de les donner à l'impression souffrait littéralement de la faim. Un biographe de Norsk Folkeblad, en 1689, raconte que des amis du poète cherchaient à lui faire obtenir un poste de sous-receveur des douanes pour l'arracher à la misère.

En 1864 éclata la seconde guerre entre le Danemark et la Prusse. Ibsen qui avait conservé cet idéal de 1848, le *Scandinavisme*, adressa un chaleureux appel à ses compatriotes en leur demandant d'aller au secours du peuple attaqué, rappelant aux jeunes hommes qu'ils avaient juré le verre à la main de se solidariser avec le Frère en détresse.

Mais la Suède et la Norvège se refusèrent à

venir en aide au plus faible et le laissèrent écraser par l'Allemand.

Alors le dégoût d'Ibsen fut à son comble. Il comprit que c'était pour lui une question de vie et de mort de quitter un pareil pays, il fit une nouvelle tentative pour obtenir de la Diète norvégienne le Digter-Gage. L'Université ne consentit qu'à lui accorder la moitié de la somme habituelle. Ibsen dût avoir recours à l'Eglise et c'est sur le budget du culte que fût parfaite la somme qu'il demandait.

C'est le 2 avril 1864 qu'Ibsen put secouer la poussière de ses scandales sur ses haineux compatriotes, et par Berlin et Trieste. il partit pour Rome.

L'état d'esprit dans lequel se trouvait alors le grand écrivain apparaît dans plusieurs de ses poésies, entre autres dans *L'Eider*.

L'eider habite la Norvège
Et c'est dans les fjords sombres

Qu'il dépouille sa poitrine de son duvet moelleux
Pour édifier son nid et le rendre chaud.

Mais le pêcheur du fjord, de son bâton noueux,
Va détruire le nid et en arrache jusqu'au dernier
[flocon.

Alors de nouveau l'oiseau dénude sa poitrine
Et le pêcheur recommence son œuvre cruelle.

L'oiseau capitonne encore son nid dans un endroit
[plus sauvage,
Mais s'il est pillé une troisième fois !...

L'eider déploie son aile et par une nuit de prin-
[temps
Il s'envole et fend la brume de sa poitrine san-
[glante.
Et il va vers le Sud,
Vers le Sud où sont les rives ensoleillées !

Le paria avait dans sa misère et dans sa douleur une grande consolation, la noble femme qu'il avait épousée ne fut pas seulement la compagne la plus dévouée de ses heures de souffrance. Femme tout à fait supérieure, elle s'intéressa très vivement à l'œuvre de son mari et contribua à le faire grand.

Elle lui inspira la création de ces femmes courageuses et indépendantes qui se trouvent dans beaucoup de pièces. Madame Ibsen est restée la collaboratrice et le seul conseiller de l'écrivain, c'est à elle seule qu'il lit ses drames et communique ses projets. Elle se plaît à les discuter, et à les examiner sous toutes les formes possibles. Le grand dramaturge, du reste, a parfaitement compris le rôle si grand de cette Egérie dans son succès, car il lui a consacré une poésie fort belle que tous connaissent :

Sa peine fut la difficulté
De ma route.
Sa joie tout ce qui me donna
Un peu de gaieté.

Elle n'eut d'autre demeure
Que mon bateau errant de poète,
Ce bateau qui se mire
Dans la mer limpide de la liberté.
Ses enfants, sa famille furent
Ces créatures de rêve
Qui glissent doucement
Et vivent dans toute mon œuvre.
Son unique rôle
Fut d'inspirer mon regard
Sans que personne ne sût jamais
Quelle était ma muse.
Et parce qu'elle n'attendait
Pas de moi-même un remerciement,
J'ai tracé pour elle ces vers
Où je lui dis merci ! !

Mme Ibsen est d'une grande modestie, elle ne prend pas sa part des honneurs et des distinctions qui viennent maintenant trouver son mari ; elle a partagé la peine, elle ne demande pas à partager l'honneur. Cependant, ceux qui s'intéressent à l'œuvre du maître se plaisent à entendre cette noble femme parler du théâtre ou des poésies d'Ibsen, elle en est le meilleur juge, et le commentateur le plus éclairé.

Elle n'est pas jolie, mais intelligente et gaie, a dit son fiancé, en parlant d'elle à Bergen, et cela est vrai : ses yeux noirs sont si profonds et si bons, sa voix est si douce que l'on s'explique aisément la grande influence qu'elle exerce sur l'être sauvage et douloureux dont elle fut la compagne aimée.

C'est Mme Ibsen qui veille à ce qui est matériel dans l'œuvre, aussi dans la vie habituelle de son mari. Combien elle adoucit l'exil de celui qu'elle aimait, et dans cette fuite éperdue vers les pays ensoleillés, il fut consolant pour le grand pessimiste de pouvoir chaque soir endormir sa détresse sur ce cœur tout plein de lui.....

L'homme du Nord transporté subitement dans la lumière chaude et bienfaisante du ciel italien reçoit une impression ineffaçable.

Cette joie fut ressentie par tous les peuples qui se ruèrent au temps des invasions sur ce pays béni et l'Italie promise par tous les conquérants à leurs soldats fut la proie espérée du Germain, du Franc et du Normand.

C'est une réflexion courante, faite à Rome aux enthousiastes du Nord :

« Comment pouvez-vous aimer notre pays, vous avez une patrie si différente ? »

C'est au contraire cette différence qui produit une attirance si violente sur tous ces septentrionaux exilés : ils voient autrement le soleil, ils jouissent davantage de la lumière que ces Italiens chercheurs d'ombre, dont les yeux restent clos à une couleur vive trop accoutumée.

Les vrais coloristes, les passionnés de la couleur, ne sont point les peintres de Florence, de Rome et de Naples, mais les Vénitiens qui vivent dans la lagune ouatée d'une brume légère, les Flamands et les Hollandais qui connaissent annuellement de rares journées ensoleillées dont la splendeur les étonne d'autant que plus nombreux sont les jours sombres.

Donc l'âme d'Ibsen ulcérée au départ, s'ouvrit largement au souffle bienfaisant de la brise italienne.

Ibsen arrivait en Italie par Trieste, dont il avait traversé les plaines désoleés, lorsque tout à coup l'Adriatique déroula ses flots bleus sous ses yeux éblouis. A Venise où il séjourne quelque temps, il est plongé dans un ravissement indicible, descendu non dans un de ces hôtels somptueux du quai des Esclavons comme l'hôtel Royal, pleins de snobs et de touristes odieux, mais dans une modeste hôtellerie, voisine de l'Horloge et de la place San Marco, l'albergo Capello nero, où il se plaît à vivre à la façon italienne.

Venise, isolée dans l'art comme dans l'histoire, devait retenir l'homme qui a dit que l'isolement était la force.

San Marco dont le style bysantin lui était révélé, évoquait à ses yeux Sainte-Sophie, Bysance, l'Orient.

Le style roman des palais Farsetti Loredan, le gothique étrange du Palais des Doges les prisons, les plombs avec leurs sinistres histoires le passionnaient.

La Piazza, la Piazetta, étaient sa promenade favorite, le long du quai des Esclavons chaque jour sa gondole l'attendait et le conduisait du canal Grande jusqu'au Lido. Ce fut une semaine d'éblouissement et de joie pour le grand écrivain cette première rencontre avec Venise ; ce fut pour l'artiste des journées bénies celles passées dans la contemplation des œuvres magistrales de Véronèse, du Titien, du Tintoret, de Bellini. Il voulut tout voir, et les collections particulières s'ouvrirent largement devant lui.

Mais il fallut s'arracher aux douceurs de cette première étape, de cette oasis où son âme avait puisé quelque rafraîchissement, et se mettre en route pour Florence par Arezzo, la cité où naquit Pétrarque.

Ibsen, comme un prisonnier qui vient d'être libéré de ses chaînes se reprenait à trouver quelque douceur à la vie. A travers ce délicieux pays de Toscane, dont chaque ville évoque des souvenirs violents du moyen-âge où les Palais sont remplis de chefs-d'œuvre, il s'avançait vers Florence avec l'émotion d'un prêtre qui marche à l'autel.

Florence, la Renaissance, la ville de Michel Ange et de Léonard de Vinci, la ville de Dante, de Boccace et des Médicis, la cité de Machiavel et de Savonarole, d'André del Sarto et de Brunelleschi, troublait profondément son esprit, remuant en lui tous ses souvenirs, toutes ses admirations d'étudiant.

Les Guelfes, dont Florence avait été la for-

teresse, les Gibelins pour lesquels Dante mourut en exil, les calamités civiles, la peste, les divisions intestines, les guerres soutenues contre Pise et Sienne, autant de tableaux que l'imagination du grand dramaturge se retraçait avec passion !

Les bords de l'*Arno*, Santa-Croce ce *pays des grands morts*, ce Panthéon, le plus glorieux du monde, étaient visités chaque jour par Ibsen. Dans de longues promenades solitaires il allait souvent à Fiesole, laissant les *Cascines* aux mondains épris de musique militaire.

Près de Fiesole, où tous les beaux esprits de la Renaissance se réunirent pour fonder sous les auspices de Laurent le Magnifique l'académie Néo Platonicienne, véritable berceau de la langue littéraire Italienne, il venait rêver à l'ombre des cloîtres où peignirent en priant les Fra Angelico, les Fra Bartoloméo, mystiques amants de la Vierge, dont le charme exquis au milieu de notre abominable époque matérialiste revit sous les pinceaux des Rossetti, des Burnes Jones et de toute l'école des Préraphaëlites anglais.

Au mois de juin 1864, Henrik Ibsen arrivait enfin dans la Ville Eternelle. D'abord il vit seul dans un modeste appartement meublé de la via del Babuino, tout près de la Piazza d'Espagne et du Pincio.

La ville de Rome eût une influence considérable sur l'exilé : « Rome, a dit Mme de Staël, charme par l'intérêt qu'elle inspire en excitant à penser. On jouit à Rome d'une existence à la fois solitaire et animée qui développe en nous tout ce que le ciel y a mis. »

A l'époque dont nous parlons, la Rome des

Papes n'était pas la ville banale que les Savoyards nous ont faite, le Corso Victor Emmanuel et la rue Nationale ne déshonoraient pas l'antique cité. La villa Ludovisi, somptueuse et noble avait un autre aspect avec ses superbes jardins que la rue Boncompagne actuelle, aux horribles maisons bourgeoises, aux hôtels en stuc colorié.

C'était la Rome de Chateaubriand, de Stendhal, de Mérimée. La ville qui avait si longtemps retenu Thorvaldsen et la plupart des peintres et littérateurs Scandinaves, entre autres Wilhelm Bergsö, qui, dans un roman célèbre en Danemark « *Piazza del Popolo* » ainsi que dans une grande nouvelle « *Le faux monnayeur* » avait représenté avec beaucoup de couleur la vie pittoresque de la Rome papale.

Rome était alors la terre promise des artistes et des littérateurs des trois royaumes Scandinaves. Le rêve de chacun d'eux était de venir puiser à ses sources de beauté. Des bourses de voyages étaient accordées à de rares privilégiés, et les gouvernements des trois pays subventionnaient à raison de 600 couronnes chacun, un petit cercle scandinave où se réunissaient chaque soir les artistes, aussi les touristes du Nord.

En arrivant à Rome, le voyageur scandinave se rendait d'abord au café del Greco (1), fréquenté exclusivement par les artistes allemands, danois, suédois et norvégiens, là il était assuré d'un bon accueil.

Conduit aussitôt au cercle scandinave qui

(1) Ce café existe encore *Via Condotti*.

NOTE DES AUTEURS.

était dans le voisinage du Corso, installé fort modestement, dans une vaste salle ornée d'un buste de Thorwaldsen, il était présenté au Président, longtemps le célèbre musicien danois Ravnkilde. Une fois admis, notre homme était assuré de trouver les journaux et les revues des trois pays, une excellente bibliothèque et de très bonne musique.

Dans le salon de réception était déposé un album dit *Livre de réclamation*. Il existe encore et au milieu d'observations d'ordre purement matériel, on y retrouve une véritable polémique littéraire entre Ibsen et Björnson.

Car Ibsen dès sa venue, fut un des assidus de ce cercle et y laissa le souvenir d'un caractère difficile, aisément irritable, et d'un esprit fatigant par le paradoxe continu.

Dans ce même lieu de réunion se trouvait à ce même moment un sculpteur danois nommé *Hasselris*, l'auteur du monument d'Hamlet à Elseneur.

Ce sculpteur est célèbre par sa brutalité et son arrogance. Ibsen se trouvant un jour à table avec lui eut une discussion très vive. A bout d'arguments, le maître se leva avec irritation et, d'une voix blanche de fureur, s'écria : « Je voudrais pouvoir, de mes ongles, arracher les yeux de cet Hasselris. » Et cette scène se renouvela souvent. Les discussions avec Björnson n'empruntaient pas toujours la voie du livre de réclamations, et l'aristocrate qu'est Ibsen avait de cruelles paroles pour le démocrate qu'est Björnson.

En passant devant le Colisée, gigantesque débris du monde romain, en traversant le Forum, en visitant le Palatin et en parcourant la

via Appia, ces vestiges du paganisme reporteront Ibsen à la grandeur de l'empire. Les catacombes Saint-Clément, Sainte-Praxede, le Latran, Sainte-Agnès, ramèneront son esprit aux premiers temps du christianisme. De là son drame : *Empereur et Galiléen*, qui met en scène Julien l'apostat, il en forme le plan, en écrit même une partie importante. Mais à ce moment, des impressions d'un ordre plus intime s'imposèrent à son âme. Le contraste de la nature triomphante de ce pays ensolleillé avec la froide et sombre Norvège, fit renaître en lui le souvenir des heures d'angoisses de sa triste jeunesse, et il abandonna *Empereur et Galiléen* pour écrire *Brand*. A vrai dire c'est à Ariccia, petite bourgade de 2.000 habitants, voisine du lac Nemi, où il passa l'été, que fut composé et écrit *Brand*.

Pendant l'été 1862, où il parcourait la Norvège nous l'avons dit plus haut, Ibsen avait pu contempler ce que la nature Norvégienne a de plus lugubre et de plus sauvage. Un jour, dans un hameau, assis au flanc d'une montagne, il avait vu les ruines d'un presbytère détruit par une avalanche. Le pasteur, sa femme et leurs enfants, soignés chez des paysans et Ibsen interrogeant la jeune et aimable femme du prêtre lui demanda si elle ne craignait pas qu'un nouvel accident vint encore détruire cet asile, elle répondit avec calme et résignation :

« Non, la maison est accotée de si près à la montagne, que l'avalanche passerait par dessus le toit sans rien détruire. »

Dans la fantaisiste imagination du maître, ces souvenirs douloureux se cristallisèrent et formèrent une définitive image de la terre Nor-

végienne. Les poètes qui avaient chanté ce pays avant lui n'avaient vu que les jours rares et fortunés du printemps, les vallées un instant riantes pendant la belle saison, le ciel parfois clément de l'été, ils avaient tû systématiquement les jours endeuillés de l'hiver, les raffales, la neige, la glace, les arbres sans feuilles et l'épais brouillard, ce linceul des âmes.

Ibsen allait, dans *Brand*, nous montrer son pays sous cet aspect terrible.

La manière dont Ibsen représente le peuple Norvégien est aussi tout à fait nouvelle. Jusqu'alors les écrivains n'avaient eu que des louanges chauvines pour leurs concitoyens. Vers 1814, on avait chanté avec un lyrisme débordant, les vertus du montagnard. en 1840, après le succès du romantisme national, cet enthousiasme était modifié ; maintenant on célébrait un paysan idéal et vertueux.

Mais les types d'Ibsen sont bien différents et n'ont rien à voir avec ces abstractions poétiques. Le norvégien lutte cruellement pour la vie, il courbe le dos sous le poids des difficultés quotidiennes, sa pensée n'a pas les ailes de l'oiseau pour aller vers le ciel ; elle rampe comme le ver sur la terre fangeuse. Ainsi le peint Ibsen, et il ajoute que toute la prière du Norvégien peut se résumer dans la quatrième phrase du *Pater noster :* Mon Dieu, donnez-nous notre pain de chaque jour.

Si ce peuple luttait exclusivement pour la vie, il aurait encore un caractère, tandis que son regard louche d'une part vers le ciel et d'autre part est retenu vers les contingences de la vie. Cette double attirance fait son manque de caractère et d'unité.

En même temps qu'Ibsen peint au naturel le Norvégien sans flatterie, il ne craint pas de s'attaquer à l'État, à ses représentants officiels auxquels il attribue cette décadence.

Comme contraste avec la pauvreté de cette âme norvégienne, Ibsen a imaginé Brand. Brand possède tout ce qui manque à cette âme, il est l'incarnation de la volonté et de l'idéalisme, de la force et de l'enthousiasme. Tout ou rien est sa devise, empruntée au grand philosophe danois Soren Kirkegaard. Ce que Brand veut, c'est réveiller le peuple, dans le peuple chaque individu pour en créer une personnalité, voilà pourquoi il déclare la guerre à l'État et à ses représentants.

Comme nous l'avons dit plus haut, il est de peu d'importance que Brand soit un pasteur. Ibsen aurait pu tout aussi bien faire de son personnage un poète ou un sculpteur et le donner tout entier à l'action, à la lutte. S'il a choisi le prêtre, c'est qu'Ibsen était alors sous l'influence de Soren Kirkegaard, le philosophe, et impressionné des souvenirs du pasteur Lammers, cet apôtre qui avait révolutionné Skien au temps de la jeunesse d'Ibsen.

La pièce terminée, il l'envoya vers l'automne de l'année 1865, à Copenhague la recommandant aux soins de l'éditeur Hegel, celui-ci, pour la première fois, lisait le nom plus tard si fameux de l'auteur, il accepta le manuscrit sans hésitation et publia une édition de 1.250 exemplaires, le 15 mars 1886. Avant la fin de l'année une quatrième édition était nécessaire. Henrik Ibsen était célèbre !

Mais avec *Brand*, la lutte était loin d'être terminée. L'année suivante, Ibsen composait un nouveau poème dramatique : *Peer Gynt*.

*Brand* nous montre nettement ce qui manque à l'âme norvégienne. *Peer Gynt* est l'image même de cette âme.

Quand Brand trace le portrait du Norvégien, il fait la peinture exacte de Peer Gynt.

L'égoïsme, le manque de caractère, voilà la note dominante du Norvégien à cette époque.

*Peer Gynt* fut écrit pendant l'été 1867, à Ischia, à Casamicciola et aussi à Sorrente. A l'automne de la même année, *Peer Gynt* terminé rapidement, partait pour Copenhague, où Hegel lui faisait le meilleur accueil et le livrait au public dès le mois de novembre.

Cette fois la gloire était définitivement venue.

Nous voici arrivé enfin à la phase principale de l'œuvre d'Ibsen, à celle où il a montré vraiment le génie qui fait de lui le maître incontestable du : *Drame Moderne*.



Après le succès de *Brand* et de *Peer Gynt*, Ibsen est devenu célèbre et ce qui vaut mieux, indépendant. Maintenant il va parler librement, faire entendre sa voix puissante, imposer sa vision, non seulement à la Scandinavie, mais au monde.

Après les *poésies lyriques*, ces balbutiements, il a, dans son dégoût de l'ambiance où il fallait vivre, cherché à retracer la grandeur des ancêtres pour l'opposer ironiquement à la petitesse des contemporains. De là les *drames historiques* de la première manière, ensuite est venue *la Trilogie*, où,

en admirables vers, qui attestent chez Ibsen la plénitude du talent, il établit ce que l'hypocrisie bourgeoise entend par idéal et par religion dans son malheureux pays.

Les travaux d'approche sont terminés avec *Peer Gynt*. Ibsen, maintenant, va s'attaquer à l'œuvre maîtresse, à ce drame moderne dans lequel il va donner toute sa force, montrer tout son génie.

C'est par « *L'Union des Jeunes* », que commence la troisième partie de l'œuvre, *les Drames sociaux et psychologiques*.

Ibsen avait conçu l'idée de *L'Union des Jeunes* en Italie, en 1868 ; ce fut à Dresde, en 1869, qu'il écrivit cette pièce pendant l'hiver. Le maître avait en effet quitté le pays du soleil pour l'Allemagne, où il demeura plusieurs années à Munich et à Dresde, là, sa vie fut ce qu'elle avait été toujours : une existence de travail et d'observation.

Nous empruntons à M. John Paulsen, un ami intime d'Ibsen, qui longtemps a partagé sa vie en Allemagne, des détails et quelques anecdotes documentaires sur l'existence intime du grand dramaturge. John Paulsen est un voyageur-romancier, un littérateur de grand talent, une sorte de Plutarque des hommes célèbres du Nord ; son nom inconnu en France est depuis longtemps célèbre en Allemagne, en Russie et dans toute la Scandinavie.

Ibsen n'aime pas la vie champêtre, c'est un citadin, un écrivain qui recherche avant tout des documnets humains ; le cœur de l'homme a pour lui plus d'intérêt que la terre. Pour l'écrivain dramatique ce n'est pas le paysage qui est le plus indispensable.

Ibsen, un jour, exprimait devant Paulsen,

son étonnement de voir des gens logés à la ville dans le bien-être fuir aux premiers symptômes de chaleur, à la campagne.

Comment pouvait-on renoncer sans regret à la tranquillité du cabinet de travail, à son bon lit, au café où l'on trouve les journaux pour aller s'emprisonner dans une méchante auberge de la station balnéaire généralement vide, où le temps étant presque toujours infect l'on doit forcément demeurer entre quatre murs sans avoir aucun des agréments de la ville.

Dans cette mauvaise humeur, il est apparenté de très près à Mme Collet, une amie de sa femme, dont nous allons parler, qui préférait passer l'été à Paris que de rester à Jotanheimen, une station de la Montagne Scandinave qui attire tous les citadins.

« Paris est ma ville d'eau, disait-elle. »

***

Ibsen parle peu, mais son sourire, son geste, sa façon de serrer la main sont très expressifs.

On a la sensation qu'Ibsen est un timide, et qu'une sorte de pudeur d'âme l'empêche, comme des natures moins profondes, d'exprimer ses sentiments intimes. Un jeune peintre norvégien avait été l'hôte d'Ibsen certain soir. Comme on lui demandait ce que le grand homme lui avait dit, il répondit : Peu de chose sans doute, mais la façon dont il me bourra ma pipe et la manière aimable dont il me la tendit ensuite, m'échauffèrent le cœur.



Quand Ibsen composait, quand il était dans le feu de l'improvisation, il exigeait le calme le plus absolu autour de lui. Un simple coup de vent, un bruit l'irritaient profondément. Il recherchait alors l'isolement avec passion et il eût aimé le cloître.

Semblable à un vers à soie, il tissait dans son cocon le fil de sa pensée, la poursuivant dans ses nuances, patiemment d'un jour à l'autre. C'était pour lui une véritable douleur de s'arracher au monde de rêve et de contemplation où il vivait pour se livrer à une occupation quelconque.

Une lettre d'affaire, une visite indispensable étaient pour lui un incident déplorable, une pierre jetée dans sa fenêtre.

Quand devant lui on parlait d'un écrivain célèbre, accoutumé au grand monde, il disait : Comment cet homme peut-il se recueillir et créer, cela dépasse mon intellect.

Ibsen ajoutait une grande importance à son œuvre personnelle, et il disait : je tiens à vivre encore quelque temps.

« On est toujours curieux de voir comment le monde se développe. Mais je ne crains pas la mort. J'avoue, cependant, que cette sombre idée de la mort me terrifie quand elle me saisit au moment où je travaille à une œuvre. Penser que je pourrais mourrir avant d'avoir terminé mon travail me persécute. On n'aime pas à se taire avant d'avoir dit tout ce que l'on a à dire. »

***

Un des paradoxes chers à Ibsen était qu'un véritable poète ne saurait vivre et se développer en Prusse. La patrie de Bismark, le pays réfractaire à la beauté ! Comme on lui parlait de l'infortuné et génial Henrich von Kleist, il répondait triomphant :

Il prouve ce que j'avance, un poète ne peut vivre en Prusse, puisqu'il s'est tué.

En Allemagne, cette opinion si nettement exprimée inquiéta fortement la critique au point que la traduction de la *Lettre par ballon*, une des plus belles poésies d'Ibsen, au lieu de rendre exactemnet le sens des vers où Ibsen parle de la guerre Franco-Allemande et où il dit :

« Et maintenant ! cette tourbe d'Allemands .
Qui envahit Paris,
Quelle personnalité les guide ?
Quel héros personnifie leur victoire ?
A quel moment leur triomphe
S'est-il réalisé en un chef glorieux
Dont le nom fut célébré par des millions de bou-
[ches,
Et dans chaque foyer ?
Mais non ! c'est le régiment, c'est l'escadron,
L'état-major — *alias* les espions,
La meute enivrée par la curée.
Et c'est pourquoi je suis convaincu
Que la gloire leur fera défaut.
Cette chasse ne trouvera jamais son poète,
Et la vie n'appartient
Quà ce qui est chanté par le poète...
Voyez ces vainqueurs du jour
Ces Fritz, ces Blumenthaler,
Et « Messieurs les Généraux ! »
Numéro tel et Numéro tel,
Sous les couleurs mortuaires de la Prusse,
Sous la bannière endeuillée de noir et de blanc... »

Le traducteur changea ou supprima les passages malveillants pour la Prusse, et au lieu de dire pour terminer : L'époque a soif de beauté, mais Bismark n'en sait rien. Ils traduisent : l'époque a soif de beauté *tel qu'un mendiant à faim.*

***

Ibsen qui, dans *Maison de Poupée* a glorifié la femme, n'a jamais été un féministe c nvaincu.

Le livre de *Stuart Mill* sur l'émancipation féminine ne lui plaisait guère, non plus même la personnalité du fameux écrivain anglais.

Ayant appris que Mme S. Mill collaborait activement à l'œuvre de son mari, Henrik Ibsen avait coutume de dire qu'il lui était pénible de ne pas savoir s'il avait affaire à M. ou à Mme Stuart Mill.

C'était pourtant Mme Ibsen elle-même, sous l'influence de son amie Mme Collet, qui inspirait alors son mari.

Bien que Mme Ibsen fût intelligente et libérale, elle était restée la fille d'un pasteur protestant de petite ville norvégienne. C'est Mme Collet qui persuada Mme Ibsen de la nécessité d'améliorer le sort de la femme et lui signala les remèdes à apporter au mal dont elle souffrait.

Mme Ibsen, moins par la parole, que par l'exemple et surtout par son caractère très noble qui rappelle celui des femmes des Sagas, eût une influence prépondérante sur le talent de son mari. Elle comprenait fort bien sa responsabilité de femme de grand poète et elle

se sentait une sorte de déléguée de son sexe auprès de cette puissance : le génie.

C'est donc à elle surtout, que nous devons *Nora, Mme Alving*, toutes les femmes énergiques et nobles qui vivent avec tant d'intensité dans l'œuvre du maître.

Ce n'est pas chez Georges Sand, comme un éminent critique l'a prétendu, qu'il a choisi ses modèles.

Ibsen ignorait non seulement Georges Sand, mais Alexandre Dumas fils et une bonne partie de la littérature française.

Du reste, comment Ibsen eût-il pu se tenir au courant de cette littérature parisienne d'une production si nombreuse.

Il travaillait sans cesse, non seulement dans le silence du cabinet, mais dehors, à la promenade, au café surtout où il étudiait les gestes des personnages avec un soin particulier.

Avec la ponctualité qui lui est propre, Ibsen venait chaque jour s'installer au café Maximilien où une table lui était réservée.

Ses amis, quand il était attablé, passaient sans le saluer pour ne pas le distraire.

Il n'en était pas de même des littérateurs allemands.

Entre autres, un jeune écrivain allait le relancer souvent. Ibsen, trop aimable pour faire comprendre à l'intrus qu'il le gênait, se plaignit à Paulsen en ces termes :

« Cet homme s'imagine que je viens au café pour boire de la bière. La vérité est que je travaille à la sueur de mon front. Je vois là comment les types doivent se mouvoir dans mes pièces. »

***

Ce côté technique, mécanique, de la scène dont il se préoccupait, n'empêchait pas Ibsen de s'adonner aux pensées philosophiques et métaphysiques ; s'il ne lisait pas les philosophes, il n'en était pas moins pénétré par Hegel et Kant, dont les doctrines s'absorbent avec l'air ambiant des villes allemandes.

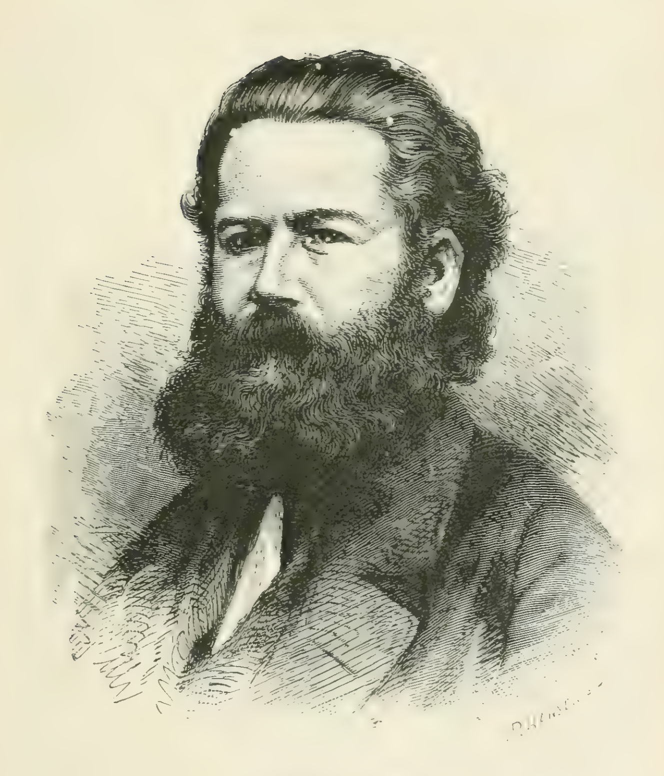
*La liberté* pour Ibsen était plutôt abstraite que pratique. Il aimait à dire qu'il était absurde de donner le bulletin de vote à un homme dont le cerveau n'était pas libre.

Pour Ibsen, la liberté est un idéal lointain, un drapeau planté sur une cime inaccessible notre lutte pour l'obtenir développe nos forces, la possesion est de moindre importance. S'il veut une révolution, c'est une révolution de l'esprit et non une révolution démocratique.

Du reste, il est hors de doute que si Ibsen avait eu le choix de placer sa vie à son gré, il eût préféré vivre à Weimar au temps du règne absolu du Duc Auguste où la personnalité de Gœthe s'est développée en pleine liberté, que dans une république américaine où l'individu disparaît sous l'effort démocratique qui tend à tout niveler.

Les mêmes critiques avisés qui ont fait d'Ibsen un démocrate, ont aussi voulu représenter le grand penseur comme un athée intolérant. Rien n'est plus faux : Ibsen, au contraire, a pour les prêtres aussi bien catholiques que protestants un sentiment de respect qu'il ne cherche pas à dissimuler.

« Souvent à Munich, dit John Paulsen je l'ai



*IBSEN à 40 ans.*

vu, alors qu'il se croyait inaperçu, se découvrir devant un humble prêtre qui se hâtait de répondre à cette politesse. Ce sentiment de vénération pour le clergé pourra s'expliquer par son éducation première à Skien où on lui avait enseigné que les hommes d'église étaient en relation étroite avec la divinité. »

Mais, pour nous, nous l'attribuons au côté très religieux de son esprit. M. John Paulsen, raconte à ce sujet :

« Ibsen lit excessivement peu, il connaît la philosophie et la littérature moderne, moins par les livres que par les conversations échangées avec les hommes éminents qu'il a fréquentés dans toute l'Europe. Et il peut dire avec Falk de *La Comédie de l'Amour : ce que l'on peut apprendre des livres je l'ai appris.*

Deux fois seulement dans ma vie, j'ai trouvé Ibsen plongé dans la lecture d'un livre.

Quel peut bien être cet ouvrage extraordinaire, me suis-je demandé avec curiosité ?

Le livre était grand, épais et facile à reconnaître.

Comme je me trouvais, par la suite dans le cabinet de travail d'Ibsen, je vis le livre et je l'ouvris. C'était un volume sur la Terre Sainte par *Volrath Vogt*, avec cette préface si courte et en même temps si expressive : « J'ai travaillé sur cet ouvrage pendant quinze ans. »

Combien carastéristique est ce choix de lecture d'Ibsen. Seul un livre sur le pays où est né le rédempteur, le pays des prophètes et des patriarches, le pays des apôtres pouvait uniquement pénétrer son esprit si profondément religieux.

***

Revenons en hâte à *L'Union des Jeunes*, la première comédie moderne *en prose* et à tendances sociales de l'auteur. Cette pièce avait ses racines dans *La Comédie de l'Amour.*

*L'Union des Jeunes*, met en opposition, les conservateurs et les libéraux, et dans cette pièce Ibsen traite avec une égale sévérité les deux partis.

Après quelques années d'absence de son pays, il se rendait compte de la médiocrité de tous les politiciens qui se disputaient les places.

Aucun d'eux ne se battait pour une idée ; ils n'étaient pas divisés sur les questions de principe, l'intérêt personnel primait tout, la poursuite du pouvoir et ses avantages les préoccupaient uniquement.

Voilà pourquoi Ibsen fait dire à *Daniel Heire* ces paroles énergiques : que le cochon mange le chien ou que le chien mange le cochon, peu m'importe.

L'écrivain synthétisait chacun des partis en un type tout à fait réussi.

Les conservateurs étaient peints sous les traits du chambellan Bratsberg, rétrograde forcené, fermé systématiquement à toutes les idées modernes.

Les libéraux, représentés par Stensgaard, aventurier qui veut parvenir par n'importe quel moyen.

Stensgaard, un *Rhéteur* qui use merveilleusement de toute la phraséologie démocra-

tique mise en honneur par Bjö nson et Johan Sverdrup, était tout à fait le *Pharisien* de *la liberté*, *l'opportuniste répugnant* qu'on retrouve dans tous les parlements.

Lors de la première de la pièce, au grand théâtre de Christiania, le 18 octobre 1869, personne ne comprit rien aux intentions du maître.

Ibsen, à cette époque en Egypte, reçut à Port-Saïd la nouvelle que sa pièce avait été outrageusement sifflée par les libéraux et applaudie par les conservateurs.

Irrité de la petitesse d'esprit de ses concitoyens et désolé de l'interprétation donnée à sa pensée, il cessa pendant sept années de fournir au théâtre des comédies sociales, et s'occupa de réunir ses poésies, de corriger ses œuvres précédentes comme *Catilina*, de terminer une pièce commencée à Rome et d'une haute portée philosophique : *Empereur et Galiléen*.

Nous l'avons dit, la situation matérielle du maître s'était améliorée.

Non seulement les éditeurs achetaient ses manuscrits, mais en même temps le Parlement norvégien se décidait à lui accorder une pension.

Ibsen, parti avec l'intention de revenir à Christiania ou on lui conservait, au théâtre de cette ville une place de conseiller artistique, dès que, matériellement, il put subvenir à ses besoins, se décida à vivre à l'étranger, sans esprit de retour.

Nous l'avons vu successivement à Rome, à Dresde, en Egypte, il se fixera à Munich, pour toujours, croit-il.

Pourtant, vers l'été de 1869, sous prétexte

de documents, il veut revoir Stockholm ; l'été suivant, Copenhague et même, en 1874, la Norvège.

L'accueil enthousiaste de Stockholm et de Copenhague, l'émût beaucoup : mais ce qui le toucha davantage, ce fut la façon délirante dont le reçut la population de Christiania.

Au grand théâtre on joua *L'Union des Jeunes*, devant une salle archi-comble, où tous les assistants debout, acclamèrent le maître. Les étudiants firent des discours : les ovations, les sérénades, les fleurs, toutes les marques de la popularité lui furent prodiguées. Ibsen s'en alla cette fois l'âme rassérénée, cette sympathie tardive lui avait fait oublier d'autant plus les jours douloureux de la jeunesse que c'était avec beaucoup d'inquiétude, après dix années d'absence, qu'il s'était décidé à revenir en Norvège.

Ses livres avaient déjà été bien reçus, mais il se demandait comment il serait accueilli lui-même par ses compatriotes. La réponse à cette question nous l'avons donnée plus haut.

Au fond, ce qui attirait Ibsen à Christiania, c'était le besoin pour son œuvre de se rapprocher de son pays.

*L'Union des Jeunes* n'était qu'un premier pas vers le drame moderne.

Avec le don d'observation aigu que possédait H. Ibsen, il n'avait pas besoin de séjourner en Norvège pour recueillir les documents indispensables.

Il suffisait de revoir et de traverser rapidement le pays, aidé, du reste, par les journauz et les livres norvégiens.

Plusieurs années durant, il travaille avec

acharnement, il fait des essais, recommence, puis laisse ses études.

Alors il se remet à corriger, à modifier les œuvres précédentes.

Nous l'avons dit, à cette époque il s'était occupé d'achever un drame philosophique commencé à Rome et intitulé *Empereur et Galiléen*. C'est une colossale œuvre de cinq cent vingt pages renfermant toute sa philosophie. Partagée en deux parties de cinq actes chaque, une qualifiée *César*, l'autre *Empereur Julien*.

C'est la première pièce qu'Ibsen écrit sous l'influence de l'esprit allemand. Commencée à Rome, il avait dû en suspendre l'exécution, ce n'était qu'après un voyage rapide en Orient qu'il en poursuivait la publication, d'après les documents réunis à Rome et en Egypte.

La pièce parut à Copenhague en 1873, dans une édition de quatre mille exemplaires, suivie bientôt de six ou sept autres tirages.

*Empereur et Galiléen* occupe une place particulière même prépondérante dans l'œuvre d'Ibsen. C'est la dernière fois qu'il traite une question historique, et cette pièce, toute mystique est placée entre deux drames modernes et réalistes : *L'Union des Jeunes*, *Les Soutiens de la Société*.

L'idée maîtresse de la pièce est celle-ci :

Julien l'apostat doit fonder l'empire ! mais l'empire qu'il élévera malgré lui sera celui du Galiléen.

C'est là la mission que Dieu lui a confiée ; il peut l'accomplir de deux façons, ou d'une façon positive, ou d'une façon négative.

Dans son enfance, il a montré un don rare pour gagner les âmes au Christ, et sur le tombeau des martyrs il a conquis à la foi bien des

hommes de son âge. Plus tard, il tombe dans l'erreur, il considère le royaume, non comme celui de Dieu, mais comme le sien propre, celui de l'empereur.

Voilà comment il est amené à lutter contre le royaume de Dieu qu'il devait fonder.

Mais, aux prises avec le destin, il est forcé d'accomplir sa mission de bon ou de mauvais gré. Car c'est à la suite des actes de violence exercés sur eux que les chrétiens se réveillent de leur torpeur et même les indifférents et les faibles retrouvent l'énergie de souffrir et de mourir pour leur foi.

Quand Julien succombe, sa mission providentielle est accomplie, il laisse derrière lui une secte de croyants victorieux.

Cette grande et difficile pièce n'a jamais été jouée dans le Nord ; remaniée et modifiée pour la scène, elle fut représentée au théâtre de Leipzig en 1896, et enfin, en 1898, elle fut représentée quatre fois au théâtre Belle-Alliance, à Berlin, à l'occasion de la semaine Ibsenienne du Jubilé.



Cependant les études faites lors du voyage en Scandinavie, produisaient enfin leur fruit.

*Les Soutiens de la Société*, terminés à Munich pendant l'été 1877, parurent la même année à Copenhague séparés de *L'Union des Jeunes* par un intervalle de huit années. De cette pièce à l'autre, la distance est grande, la dernière est un véritable chef-d'œuvre. Cette fois l'attaque est dirigée avec énergie contre la morale bourgeoise.

M. Charles Sarolea, le distingué critique en résume l'action avec une clarté remarquable.

Le consul Bernick, dit-il, armateur et grand financier, le digne représentant de cette morale passe alors pour être un modèle de désintéressement et de vertu ; mais il s'en faut qu'il le soit. Cet homme si désintéressé, qui, pour ses œuvres de charité et de philantropie a mérité de devenir le premier citoyen de sa ville natale et le « *pilier fondamental de la Société* », se trouve être un monstre d'égoïsme ; cet homme si vertueux se trouve avoir commis dans sa jeunesse un esclandre avec une actrice, dont il a eu une fille. Sa fortune, ses entreprises financières ne s'appuient que sur le mensonge ; elles reposent uniquement sur la confiance de ses concitoyens, laquelle, à son tour, ne repose que sur sa réputation usurpée d'honnêteté et de vertu. Bernick a pu autrefois rejeter la faute sur des parents complaisants qu'il a expédiés en Amérique ; puis, pour remettre à flot les affaires de sa maison, il a fait « un beau mariage ». Malheureusement, à l'apogée même de sa prospérité, ses parents reviennent soudain du Nouveau-Monde, alors qu'il les croyait déjà morts, et, las d'être les boucs émissaires des péchés d'autrui, ils veulent reprendre leur rang dans la société. »

Voilà donc, de nouveau compromise cette brillante fortune de Bernick, chef-d'œuvre d'égoïsme et d'hypocrisie. Il parvient cependant à amadouer ses parents, il les fait même consentir à anéantir les preuves de sa faute.

Or, ici vient le trait essentiellement « *ibsénite* », le miracle de la volonté libre. Sous l'effet des menaces et des dangers, la conscience de Bernick s'est réveillée, il ne veut plus d'une réputation usurpée, il se sent enfin affranchi et ne profite de sa liberté que pour... *confesser*

*publiquement ses fautes et ses vices.* Morale de la pièce : « La Liberté et la Vérité sont les seuls piliers de la Société ».

Dans *Les Soutiens de la Société* est le développement d'une des thèses de *Brand :* « l'égoïsme des dirigeants est égal à celui des dirigés et tous les deux amèneront la ruine de la Société par la faute de ceux qui la doivent soutenir. »

Remarquons une fois de plus que toutes les pièces d'Ibsen ont entre elles des liens étroits que l'une est la suite nécessaire de l'autre.

Jusqu'ici Ibsen n'a fait la guerre qu'aux vices reconnus tels par tous et qu'il démasque sous l'hypocrisie bourgeoise : il va s'en prendre maintenant à une institution qui. dans le nord luthérien est sacro sainte : le mariage ; et il va s'efforcer d'en faire une union plus noble, plus élevée, plus idéale.

Le féminisme et ses droits sont énergiquement défendus dans *Les Revenants* et dans *Maison de Poupée*. Ibsen exige l'égalité des droits et des devoirs entre l'homme et la femme. Si Ibsen réclame l'émancipation de la femme. c'est non par tendresse pour elle. mais par un sentiment de justice auquel le devoir lui interdit de faillir. Il croit indispensable que la femme puisse exercer non ses *droits* mais ses *devoirs*.

*Maison de Poupée* a été composée à Amalfi. pendant l'été 1879 et la pièce parut à Copenhague, la même année chez Hegel.

Nora. l'héroïne de la pièce. est une enfant. elle est considérée par son mari Helmer. comme une jolie poupée. La poupée aime son mari qui tombe gravement malade. pour le sauver il lui faut de l'argent. elle fait un faux. Le mari

guéri apprend l'acte de Nora, et il accable sa femme d'injures et de malédictions. Puis, lorsque tout s'est arrangé sans que l'honneur du mari soit compromis il pardonne. Mais la conscience de Nora s'est ouverte, elle déclare fermement à son mari qu'elle va le quitter. « Et les devoirs envers ton mari et tes enfants dit Helmer. — Je ne crois plus à cela, répond-elle : avant tout je suis un être humain au même titre que toi... au moins je dois essayer de le devenir et elle part. »

La pièce, jouée la première fois au théâtre Royal de Copenhague, le 21 décembre 1879, et dans toute la Scandinavie et en Allemagne ensuite, passionna tous les esprits : des polémiques furent échangées entre les journaux et les revues du Nord.

— Que deviendront les enfants avec des mères comme Nora, demandait-on.

Ibsen répondit à cette interrogation en donnant deux ans après *Les Revenants*, drame en trois actes.

*Les Revenants* furent composés à Sorrente, et publiés en décembre 1881. Ibsen offrit vainement aux trois théâtres des capitales Scandinaves la pièce qu'ils refusèrent tous les trois comme immorale. Il avait montré dans *Maison de Poupée* les suites d'une union mal assortie. Dans *Les Revenants*, il nous dira les conséquences terribles de l'hérédité dans un mariage entre une femme honorable et un débauché.

Pendant vingt années Mme Alving, une Nora qui a vingt années de plus, s'est efforcée de cacher au monde les débauches de son mari et de se donner exclusivement à l'éducation de son fils. Le mari est mort honoré de tous, le

fils est devenu un peintre de talent. Mais au moment où pour cette femme courageuse la vie s'annonce, croit-elle, plus clémente, le médecin déclare que le jeune homme porte dans ses moëlles le sinistre héritage des vices paternels — qu'il est condamné à la folie — et il meurt, en effet, dans une crise horrible.

La pièce, cette fois, suscita contre l'auteur une véritable tempête de réprobation — non seulement en Scandinavie, où les critiques les plus autorisés reprochèrent à Ibsen d'avoir fait du théâtre un musée d'anatomie. Mais surtout à Londres où les puritains s'indignèrent et crièrent à l'abomination et la désolation contre l'immoralité de l'écrivain.

On fouilla la vie intime d'Ibsen, on l'insulta, on le traîna dans la boue et cette fois avec un ensemble si parfait, que le maître en conçut d'abord une véritable douleur.

Puis, pour protester, avec une ironie puissante et hautaine, il écrivit *L'Ennemi du Peuple*.

Cette pièce, qu'à juste titre, on a regardé comme une réponse aux attaques contre *Les Revenants*, a été écrite très rapidement, plus vite qu'aucune autre. Ibsen mettait régulièrement, depuis 1877, deux années pour achever un de ses drames. Rêvant pendant tout l'hiver sur *le plan*, il ne se mettait à l'exécution qu'au commencement de la saison d'été. Commencée à Rome, cette pièce a été terminée à Gossenass (Tyrol), au commencement de l'été 1882, et elle parut le 28 novembre de la même année. Elle fut aussitôt représentée sur tous les théâtres du Nord.

*L'Ennemi du Peuple* est le triomphe de l'*individu*. Le docteur Stockmann c'est Ibsen lui-

même, qui brave l'opinion de tous et déclare hautement que l'homme le plus *fort est celui qui est solitaire.*

L'homme résolu à demeurer honnête malgré ses concitoyens, se verra toujours accusé des pires méfaits, s'il veut servir la vérité et non l'intérêt immédiat de tous.

Nous arrivons à une heure de profond découragement chez le grand écrivain. Aux attaques contre *Les Revenants*, il avait riposté par *L'Ennemi du Peuple.* Cette fois, les injures qui lui furent adressées par les démocrates au sujet de son mépris pour la majesté du nombre, le touchèrent profondément.

Et dans une période de véritable chagrin il composa *Le Canard Sauvage*, son œuvre la plus pessimiste.

*Le Canard Sauvage*, c'est *l'abdication.* « Quel abîme de réflexions s'est ouvert devant les yeux d'Ibsen quand il eût constaté avec son vigoureux bon sens qu'un esprit comme le sien ne pourrait rien sur l'inertie des masses grossières et qu'il valait mieux, pour ne pas attirer des désastres, les laisser à leur fange accrochés aux varechs pour ne pas voir le monde tel qu'il est ! Il faut que l'amertume ait été grande pour que le poète ait revêtu du masque ridicule de Werlé, un personnage jadis revendiqué par lui. »

Il semble, en effet, qu'Ibsen désabusé veuille railler ses anciennes opinions dans le personnage de Gregor Werlé, l'idéaliste optimiste, atteint d'une « fièvre de justice aiguë », il fait de Werlé sa propre caricature, alors que dans Relling, le pessimiste, il nous montre un Ibsen assagi et railleur qui conclut ainsi :

*La vie aurait beaucoup de bon, malgré tout*

*n'étaient ces mauvais créanciers qui viennent à la porte des pauvres gens comme nous, présenter la réclamation de l'idéal.*

*N'ôtez pas le mensonge à l'homme, dit-il aussi, il ne saurait plus vivre !*

Combien cette ironie est cruelle, et comme on sent les déceptions, les désillusions sous son amertume.

Oui, le *canard sauvage blessé* va *aussi bas* qu'il peut dans le fond de la mer, il se retient par le bec aux herbes marines, aux roseaux, à toutes les immondices et toutes les lies des bas-fonds et ne remonte jamais plus vers le ciel. »

Ainsi font les hommes — tous les hommes, car qui n'a reçu un grain de plomb du destin. La société, le *monde*, c'est ce fond de vase et d'immondices auquel on se tient pour ne pas remonter vers le ciel de l'idéal et de la liberté.

*Le Canard Sauvage* fut accueilli par un cri de victoire. Ibsen se convertissait, il avouait s'être trompé, il faisait un public *Mea culpa.* Et ses ennemis ajoutèrent : cet homme est sans noblesse et sans caractère, il se renie et se désavoue lui-même.

Le découragement douloureux d'Ibsen ne fut que passager. Dans *Rosmersholm* il a retrouvé toute son énergie.

Le pasteur Rosmer, de famille cléricale, s'est laissé gagner par les idées nouvelles, c'est une femme, Rebecca West, qui l'a amené à penser ainsi.

Rebecca est la femme moderne, émancipée, énergique, ne reculant devant rien pour arriver à son but.

Rosmer est marié à Félicia, qui représente les idées anciennes : elle exerce

sur lui une influence néfaste et paralyse absolument sa volonté. Rebecca aime le maître, elle voit son intelligence en danger, elle le veut grand et le fera libre.

Elle fait avertir secrètement Félicia que son mari lui est infidèle, et la malheureuse va se jeter dans le torrent pour n'être pas une gêne aux amours de Rebecca et de Rosmer.

Le triomphe de Rebecca est court, elle s'est affinée moralement au contact du pasteur, la perversité des moyens par lesquels elle atteint son but la tourmente et elle confesse son crime à Rosmer, quand celui-ci s'apercevant qu'ils s'aiment lui propose de l'épouser.

Rosmer est désespéré. Rebecca serait-elle capable de se dévouer comme Félicia, l'aime-t-elle autant que la pauvre défunte ?

Il lui demande si elle aussi consentirait à mourir pour lui ? Rebecca est prête à se sacrifier.

Alors il sent son amour grandir encore. La vie est impossible sans Rebecca, il va lui crier de ne pas mourir. Oui, mais alors, le doute ! l'épreuve ne serait pas complète. Une seule solution s'impose : partager la mort de l'aimée.

Ils se précipitent du haut d'un rocher. La mort et le sacrifice ont accompli l'union idéale.

Cette union idéale se réalise dans *La Dame de la mer*. Ibsen soutient dans cette pièce la thèse suivante :

La volonté libre rend seule possible l'union libre, c'est-à-dire le mariage idéal.

Ellida, la dame de la mer, épouse le docteur Wangel qui l'aime. Mais elle a été fiancée déjà à un marin, et cet engagement antérieur empoisonne la conscience de l'épouse. L'union

n'est pas heureuse parce qu'elle n'est pas libre. Or, le fiancé abandonné vient rappeler à Ellida ses promesses.

Tant que le mari veut retenir sa femme, la volonté de celle-ci suit le marin, le fiancé d'autrefois. Mais dès que Wangel lui permet de choisir entre le fiancé et l'époux, le charme est rompu, elle se détermine librement en faveur de son mari.

Nous voici arrivés à *Hedda Gabler*, cette nouvelle œuvre de découragement, aussi pessimiste que *Le Canard Sauvage*.

Hedda raille tout, c'est une coquette qui brise les existences et les cœurs rencontrés par le chemin.

*C'est l'oiseau de proie !* Elle est sans cœur, sans entrailles et se raille elle-même jusque dans la mort.

Ibsen a certainement voulu montrer jusqu'où pouvaient conduire à la recherche de l'idéal les âmes tourmentées se cherchant dans le mal. Hedda, cette Bovary du Nord, a autant d'énergie que la Rebecca de *Rosmersholm*. Elle ne peut pas prendre son parti des bassesses vulgaires, elle ne cèdera pas, elle se tuera.

Dans son impuissance à réaliser son rêve, elle préfère la mort en beauté, à l'ignominie dans laquelle il lui faudrait vivre.

Deux ans après l'œuvre réaliste que nous venons d'analyser, Ibsen publiait une pièce symbolique intitulée:*Solness le Constructeur*.

Ce qu'Ibsen a voulu exprimer sous ce symbole, c'est le drame intime d'un artiste qui commence à vieillir.

Solness n'est pas un véritable génie, il a cette forme de talent qui plaît aux femmes, et tous les défauts de certains artistes. Nous ne

pouvons juger la valeur de ses œuvres, nous sommes obligés de le croire sur parole. Il ne prononce sur son art que ces paroles profondes :

« Je ne peux construire des maisons pour des hommes que je ne connais pas. »

Ibsen n'a, du reste, jamais affirmé que Solness était un homme génial.

Solness a commencé par se faire architecte d'églises. Il a construit ensuite des maisons familiales, des foyers destinés à affranchir les hommes. Mais les hommes gardent en eux la foi ancienne et ce passé lourd entrave de son poids l'ascension en l'avenir. Prenant à *Brand* son : *toujours plus haut*, Solness va édifier, comme un défi, la tour nouvelle de la foi en l'avenir en face de l'ancien clocher. Mais il veut couronner son œuvre ainsi que Brand voulait par delà le fjord aller inaugurer l'église de l'Humanité.

Qui le suivra? Il est périlleux d'aller attacher le drapeau de la victoire au sommet de la tour.

Sa femme, esprit médiocre, ne comprend rien à cette folie géniale. Hilda Wangel, au contraire, l'amante née des grandes âmes, l'encourage, elle sera là pour assister à son triomphe.

Et il monte...

Quand il arrive au faîte, ses forces l'abandonnent, le vertige le saisit et le jette dans le gouffre béant, pendant qu'Hilda s'écrie :

« J'entendais des harpes dans l'air pendant qu'il atteignait le sommet ».

Disparaître après avoir eu la conception de la beauté et de l'idéal, périr après avoir fait progresser sa pensée, qu'importe à l'artiste, son œuvre est accomplie.

Ibsen compose alors le *Petit Eyolf*, on en trouve une note tendre, inconnue jusqu'alors dans l'œuvre du maître.

Dans cette pièce, Almers, l'homme, Rita, sa femme, et Asta, sa sœur, sont en présence.

Rita, c'est l'amour impérieux, qui ne saurait partager son empire avec le travail et l'enfant.

Almers, c'est l'esprit. Les sens sont endormis, le mari n'a qu'une ambition, élever son enfant, le petit Eyolf, selon son sentiment de la *Responsabilité humaine*, l'ouvrage inachevé auquel il travaille.

Eyolf est un pauvre petit infirme, et son père voudrait avec plus de tendresse s'occuper de son âme et la diriger vers le beau.

Mais Rita accable de reproches son mari, qui devra être tout à elle et non à l'enfant et à l'œuvre philosophique, cependant, le petit Eyolf est allé se perdre et se noyer dans le fjord.

C'est la *femme aux rats*, une sorte d'agent satanique échappé aux légendes du Moyen-âge qui a entraîné le petit être misérable dans la mort.

Maintenant Rita, qui haïssait ce pauvre intrus, placé entre elle et son amour, va avoir l'âme dévorée par le remords de cette disparition.

Almers, infiniment triste désormais, se laissera dominer par Rita, et désespérant de tenter l'avenir, déposera la plume.

Mais à côté de ce sombre tableau, Ibsen nous a montré le ciel, l'étoile vers laquelle marchent les énergiques et les croyants.

En opposition à Almers et à Rita, Borgheim, le *frayeur de chemins*, l'ingénieur, et Asta, la force, la jeunesse, rêvées par une humanité

malade de trop penser. Asta partira avec Borgheim et l'accompagnera à travers le monde.

La vocation, la force de volonté obstinée qui pousse l'homme en avant en dépit de tous les obstacles, de tous les liens sociaux, de tous les préjugés, nous allons les retrouver encore dans *John-Gabriel Borkman.*

*John-Gabriel Borkman* a été écrit à Christiania et dans les environs de cette ville pendant l'été 1896.

John-Gabriel ne vit que pour accomplir sa destinée, il marche droit à l'obstacle, et va aveuglément vers le but que lui désigne le destin.

Les mobiles de l'homme, voilà ce qui nous intéresse, les moyens qu'importe.

Borkman est fiancé à Ella Rentheim, il brise ses fiançailles et épouse sa sœur Gunhild, parce que celle-ci lui donnera l'argent nécessaire pour tenter la fortune.

Une femme n'est rien en comparaison du pouvoir, du but à atteindre. Comme Ella, la sacrifiée, lui reproche son abandon, John-Gabriel lui dit avec force : on ne prend pas avec soi ce que l'on aime le plus lorsqu'on s'embarque pour un périlleux voyage.

Ella c'est le cœur sacrifié au génie, la femme à l'homme, ainsi Brand, Rosmer.

Borkman a été trahi par un ami, la banque s'est effondrée et John-Gabriel a été condamné à la prison.

Le rideau se lève au moment où John-Gabriel sorti de prison, déshonoré et abandonné de tous vit presque solitaire dans sa chambre sans autre ami qu'un vieil employé, resté le fidèle admirateur sinon des procédés de son maître du moins de son but qui était élevé.

Gunhild, la femme, fuit désespérément la vue de John-Gabriel et met une barrière infranchissable entre eux. Cette bourgeoise ne peut pardonner à son mari d'avoir frappé une famille comme la sienne, de lui avoir fait perdre la position sociale qu'elle occupait.

Elle n'a qu'un but, se servir de son fils Erhart, comme instrument de son ambition pour relever la maison ruinée.

Ella, au contraire, la fiancée sacrifiée, voudrait le bonheur pour Erhart. La lutte est continue entre Ella, la bonne et charitable amie, *l'incarnation de la pitié*, et Gunhild l'implacable représentant des préjugés mondains qui veut son fils grand pour faire oublier le père.

Dans une scène admirable où Ibsen met enfin en présence une dernière fois John-Gabriel et Gunhild, celle-ci reproche à son mari sa faute : Tu as eu le pouvoir de me rendre heureuse, qu'en as-tu fait ? Il riposte fièrement : Il n'y a pas de naufrage sans victimes. Alors Gunhild lui explique son plan, indique que c'est son fils qui doit le réhabiliter et rendre l'honneur et la fortune à la famille.

Erhart se révolte, on veut lui imposer un rôle, il a fait choix de sa destinée. La vie c'est le travail, dit Borkman. Non, dit Erhart, vivre c'est être heureux. Le bonheur, pour lui, c'est une femme, Mme Wilton, avec laquelle il part.

Alors Borkman reste seul, pour tenter de nouveau la réussite de son rêve. Nouveau Solness, il se précipite vers les hauteurs, dans une tourmente de neige, le froid le saisit et il périt en plein rêve. Tandis que Gunhild, après avoir maudit son fils, meurt de désespoir.

*Le droit personnel au bonheur*, cette thèse

qui commence à la *Maison de Poupée* se termine ici, dans cette épilogue (1) : *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. A chacun, dans son individualisme, de dégager sa personnalité, de vivre sa vie.

Qui a manqué sa vie n'existe plus, et traîne lamentablement son cadavre en ce monde. *Quand il se réveillera d'entre les morts*, il verra qu'il n'a point vécu.

Irène, l'amante de Rubek, porte le poids d'avoir sacrifié sa personnalité. Elle rencontre Rubek le sculpteur, celui qui s'est servi de sa beauté pour accomplir un chef-d'œuvre, il s'est fait aimer d'elle, l'a aimée, puis abandonnée, sans l'avoir jamais possédée.

Alors elle lui crie : « Artiste, toi, non, tu n'es pas artiste. Tu as tué mon âme et tu te crois libéré vis-à-vis de moi, parce que tu simules un vague repentir. Notre compte n'est pas réglé. »

Et Rubek ému, reconnaît l'épouse prédestinée.

Bien que marié à Maja il la quittera pour revenir à celle qu'il aime vraiment.

Maja, de son côté, suivra ses affinités électives : elle ira trouver un certain gentilhomme campagnard surnommé le tueur d'ours, un solide gaillard et, tandis que Rubek et Irène monteront vers les neiges éternelles, vers les hauteurs et périront sous une avalanche, Ulfheim et Maja, ces êtres bas, chercheront le triomphe de la bête dans la satisfaction de

---

(1) Le Comte Prozor n'a pas donné une traduction exacte du titre de ce drame, qui s'intitule en réalité : *Quand nous autres morts nous nous réveillerons*.

NOTE DES AUTEURS.

leurs vils instincts et chacun sera libéré de ses chaînes.

Dans cette épilogue toutes les héroïnes des drames précédents d'Ibsen viennent se fondre dans Maja et dans Irène. Comme se synthéthisent en Rubek, tous les types d'idéalité trouvés dans les drames précédents.

*Quand nous autres morts nous nous réveillerons*, est le dernier drame en date de Henrik Ibsen, mais l'œuvre du grand artiste n'est pas finie. Nous verrons, plus loin, dans un discours éloquent prononcé à l'occasion de son jubilé, que s'il demande un assez long répit pour écrire ses mémoires, le grand homme n'a pas encore déposé sa plume dramatique et qu'il a encore, comme il le dit plaisamment, beaucoup de folies en magasin qu'il n'a pas eu l'occasion encore de faire sortir jusqu'ici.

Faisons des vœux pour que la santé du grand écrivain, si altérée depuis quelque temps, lui permette de donner encore quelques chefs-d'œuvre et lui laisse terminer ses mémoires que tout le monde des Lettres attend avec une légitime impatience.

Et maintenant laissons la parole à M. Georges Leneveu, qui, dans son volume *Ibsen et Mœterlink*, dit quelques mots fort intéressants sur l'intimité du maître.

« Sa vie ? un exemple. Jamais il ne prostitua sa pensée ou son verbe. Il s'est, en sa vie, enfermé comme dans son moi. Rien ni personne ne l'en a fait sortir. En toute son existence pas une contradiction.

Cet amour de la vérité, nous le retrouvons dans son intimité, faite d'ordre et de précision, de calme et de réflexion. Lent et méthodique jusque dans sa démarche et ses mouve-

ments, ce qui a pu faire dire que sa ponctualité marquait les secondes. Cette précisi n, nous la retrouvons encore dans les indications de la mise en scène de ses pièces et du jeu de ses personnages; jusqu'au moindre sourire, aux moindres nuances de diction, tout est souligné.

Sa vie est donc invariablement régulière ; levé à sept heures en été, à huit en hiver. Pendant sa toilette aux ablutions prolongées, habitude de méditer le travail de la journée. Son premier déjeuner achevé, à l'œuvre de neuf heures à une heure. Jamais Ibsen ne put souffrir de secrétaire, il ne peut dicter et seul s'occupe de sa correspondance fort nombreuse. Sur sa table de travail, devant lui, une petit plateau à côté de l'encrier et là un de ces petits ours en bois sculpté, si commun en Suisse, un petit diable noir pour tenir une allumette, deux ou trois petits chats et lapins en cuivre dont un joue du violon, bibelots d'étagère, pour lui sortes de fétiches, jouets singuliers sur lesquels sa pensée se repose. Un jour même il avouait, sans eux, ne pouvoir travailler : « Comment je m'en sers, voilà mon secret. » Ce grand cerveau a des superstitions d'enfant ; il est vrai que nous en avons tous, et comme l'a dit Molière : « Dans tous les cœurs, il est toujours de l'homme et dans tout homme de l'enfant ». Toute force et toute puissance n'est-elle pas naïve parce que plus près de la nature ?

Devons-nous ajouter qu'Ibsen est sensible, jusqu'à la pitié ? Nous l'avons vu dans son œuvre. Mais cette sensibilité va jusqu'à la nostalgie.

Trapu, le front large, on sent cet homme vibrant comme une femme. Sa main, comme

celle de Zola est nerveuse et tourmentée, blanche comme une main féminine. Ayant vécu autant de cœur que d'esprit, car on souffre de ce qu'on écrit comme de ce que l'on voit, on sent aux ravages de sa physionomie l'homme qui a souffert de trop sentir.

Suivez-le, son second déjeuner achevé, dans la rue, l'œil distrait, comme isolé de tout ce qui l'entoure, fuyant les regards curieux qui le peuvent reconnaître, coiffé de son éternel haut de forme, appuyé sur son parapluie, sa paire de gants noirs à la main droite. Il va passer aux mêmes heures que chaque jour, par les mêmes endroits, allant sur un trottoir et revenant sur l'autre.

Parfois, il flâne une heure à travers Christiania, devant les marchands de bric-à-brac. S'il se mêle à quelque attroupement, c'est qu'il observe. Puis il revient et travaille jusqu'à la nuit.

Après dîner, au café, il lit les journaux, dégustant son grog très additionné d'eau-de-vie de France. Et, rentré tôt, il se couche.

Quoique très économe, très ouvert aux malheureux. Très retiré, fermé à toute indiscrétion, lisant rarement, à moins de recherches pour ses œuvres, il ne va jamais au théâtre, dédaignant même d'assister à la représentation de ses pièces. Pour lui, c'est une désillusion, ne trouvant pas, en la réalité, l'ampleur de son rêve.

Enfin, il ne fait aucune visite, n'accepte aucune invitation, mais ne manquant, cependant, aucune soirée chez le roi.

Très sociable pourtant. En Allemagne, en Autriche, en Suède, aux banquets que lui offraient ses admirateurs, il était, quoique très

rare causeur, mais écouteur exquis, d'un entretien plein de charme, d'une simplicité presque timide, la voix douce et précise, où l'on sent dans cette voix comme une *tendresse qui chante*.

Tels sont les détails, pleins d'intérêt, que nous avons emprunté à M. Georges Leneveu, sur la vie intime de H. Ibsen, ils sont absolument conformes à ceux que nous avions recueillis personnellement à Rome et à Christiania, mais nous n'eussions pu leur donner une forme plus heureuse et un côté plus pittoresque.

Voici donc Ibsen à Christiania entouré maintenant du grand respect de la bourgeoisie, de l'administration de l'Université, et de la bienveillance royale.

***

Après avoir été longtemps méconnu, après l'exil et la souffrance, après les paroles acerbes des critiques et le mépris des ignorants, voici que le peuple d'Allemagne, le snob parisien, les intellectuels de tous pays se réunissent maintenant dans une admiration commune pour l'œuvre. Dans un de ses plus beaux poèmes, Ibsen a dit : « Le bruit de la foule m'épouvante. Je ne veux pas laisser éclabousser mon habit par la boue des rues. Je veux en purs vêtements de fête, attendre le jour de l'avenir ».

Ce jour est venu, l'annonce d'une œuvre nouvelle d'Ibsen est un événement littéraire considérable pour le monde entier. Sa pensée au-

jourd'hui domine le monde civilisé ; on salue le grand dramaturge et, comme l'égal de Shakespeare et d'Eschyle, et comme un génie philosophique incomparable.

Le Jubilé d'Ibsen a été l'occasion de fêtes littéraires dans l'Europe entière ; en Scandinavie il a été célébré comme une fête royale. A un banquet qui lui fut offert le 23 mars à Christiania, Ibsen a parlé de sa reconnaissance pour tous ces témoignages de sympathie — et il a dit :

« Vous avez sans doute pensé que j'allais vous parler de mon œuvre, mais je ne saurais le faire sans vous dire ma vie entière. Cela seul fournira le sujet d'un très gros volume que j'ai l'intention d'écrire, un livre qui unira ma vie et ma production et en montrera l'unité. Car il me semble qu'il doit m'être permis de m'accorder un peu de répit et de prendre un repos d'une année. — Un tel livre sera un ouvrage de vacances en comparaison du travail de composition dramatique, excitant et énervant. Je n'ai pas pris de repos depuis trente-quatre années que j'ai quitté la Norvège, il me semble que j'en ai besoin. Maintenant ne croyez pas pour cela que je veuille déposer définitivement ma *plume dramatique*. Non, j'ai l'intention de la tenir ferme jusqu'à la fin. Le fait est que j'ai encore diverses folies en magasin et que je n'ai pas eu l'occasion de les faire sortir jusqu'ici. Quand je m'en serai débarrassé, j'aurai, ce me semble, acquis le droit de débarquer, en comparaison des jours où je débutais dans ma carrière !!!

« Des forces jeunes et sûres de la victoire ont surgi. Elles n'ont plus besoin d'écrire pour un cercle étroit, elles ont un auditoire, tout un

public pour les écouter, auquel elles peuvent présenter leurs idées et leurs sentiments. Qu'elles rencontrent de la résistance ou qu'on les approuve, cela revient à peu près au même. Il n'y a de dangereux que la dureté d'oreille et les rebuffades. J'en ai fait l'expérience moi-même. Je regrette sincèrement de n'avoir eu dans mon pays que peu de rapports personnels avec la plupart de ceux qui continueront l'œuvre que j'ai commencée, non que je souhaite exercer quelque pression, mais je souhaite arriver moi-même à un plus haut degré de l'entendement. Et je me servirais de ces rapports intimes pour dissiper un malentendu qui m'a toujours ennuyé. Je veux parler de ceux qui soutiennent qu'on ne saurait être parfaitement heureux lorsqu'on a été aussi favorisé par le sort, glorieusement accueilli dans tout le monde.

« Sans doute, j'ai trouvé des cœurs ardents et qui me comprenaient, mais le vrai bonheur intérieur n'est pas un don inné. Il doit être acquis au prix d'efforts souvent pénibles, car celui qui a trouvé un *home* dans tant de pays, ne se sent, en réalité, nulle part vraiment chez lui, même dans sa patrie. Pourtant, cela peut venir avec le temps.

« Et je considérerai cette journée comme un point de départ, car je distingue quelque chose qui ressemble à un unisson. Ici tous les points de vue, toutes les opinions divergentes ont pu se concentrer autour du même objet. Ici je n'ai plus le sentiment pénible d'être considéré comme le chef d'un parti. Il faut qu'un poète rassemble autour de lui son peuple entier, partisans et rebelles. Et puis l'unisson doit servir à de plus nobles besognes et à des

devoirs plus élevés. C'est là mon espoir et ma foi. »

Ces nobles paroles ont été pieusement recueillies par les adeptes du maître qui y voient la promesse formelle d'Ibsen de nous révéler ses plus intimes secrets.

Parmi les hommages de l'admiration universelle parvenus à Ibsen, il faut remarquer l'enquête du journal danois *Le Politiken*. L'organe de Georges Brandès a entrepris de demander aux plus grands écrivains de l'Europe leur opinion sur Ibsen et de toutes parts sont venues les déclarations les plus enthousiastes.

Enfin M. Gran, directeur de la revue *Samtiden*, a réuni en une œuvre collective l'expression des sentiments de vénération des auteurs scandinaves. Le roi Oscar a composé à cette occasion un curieux article. Les grands poètes Drachmann et Heijdenstam ont envoyé d'admirables poèmes; Levertin, de dithyrambiques éloges ; John Paulsen, d'intimes détails pleins d'intérêt.

A Paris, malgré les préoccupations politiques de la lutte électorale et les phases diverses de l'affaire Zola-Dreyfus, toute l'élite intellectuelle a voulu fêter Ibsen.

Antoine et Lugné-Poë ont donné en représentation extraordinaires des pièces d'Ibsen et *L'Ennemi du peuple* a eu un succès sans précédent.

Parmi les écrivains francais qui ont payé à cette occasion leur tribut d'admiration au jubilaire, nous devons citer : Paul Alexis, qui fut du reste un des premiers à faire connaître en France le nom d'Ibsen ; Henry Becque, Emile Zola, Pierre Louys, Viélé-Griffin, H. de

Gourmont, Faguet, Jules Claretie, Paul Ginisty, Maurice Barrès, Abel Hermant et Ed. Rod.

Enfin tous les journaux français sans exception ont parlé avec bienveillance des fêtes célébrées en l'honneur du grand écrivain ; à Berlin l'enthousiasme n'a pas été moindre. La *Freie Bühne*, après avoir groupé les sentiments laudatifs des auteurs allemands en un opuscule, a organisé une soirée splendide. Près d'un millier de personnes appartenant à l'élite du monde des lettres et des arts y avait été convié. Tous étaient présents, Théodore Mommsen lisait des vers de circonstance.

Devant l'unanimité de ces louanges, on ne saurait sans quelque mélancolie se rapporter au temps peu lointain encore où notre critique de langue française était si divisée sur l'œuvre d'Ibsen, et quand cela ne servirait qu'à montrer que le génie parvient à décourager l'envie, à forcer l'admiration, nous pensons que c'est l'instant de rappeler, sans commentaires du reste, quelques-uns des jugements les plus injustes des princes de la critique.

Après *Les Revenants*, M. Faguet, dans *Le Soleil*, trouve que la pièce est maladroitement faite ; M. Hector Pessard, dans *Le Gaulois*, dit : « Le morne et pénible ennui qui se dégage de ces dialogues à intentions profondes, le brin de dégoût que provoque l'évocation de ces hérédités honteusement malsaines, les audaces enfantines de ces révoltés en sapin de Norvège, découragent ma courtoisie pour les exotiques. Après le spirituel pessimisme de Schopenhauer, après le mysticisme encore supportable de Tolstoï, le symbolisme d'hôpital dont *Les Revenants* sont, paraît-il, l'expression la

plus accomplie, me semble superflu et me laisse absolument froid et ennuyé. »

Feu Sarcey, dans *Le Temps* : « Si je n'avais eu la précaution de lire la pièce avant de la voir jouer, je n'y aurais rien compris du tout. »

Après *Le Canard Sauvage*, après *Hedda Gabler*, même sentiment chez les princes de la critique qui tous, à l'exception de Henri Bauer, se montrent malveillants.

Sarcey termine un article par cette prière :

« Seigneur, préservez-moi, préservez ceux que [j'aime,
Confrères, bons bourgeois et symbolistes même
Dans la nuit triomphants,

de la littérature exotique, du théâtre de Mæterlinck, le Shakespeare belge, de Henrik Ibsen, le Shakespeare norvégien, et, si j'osais, j'ajouterais : Préservez-moi, sur notre scène, de Shakespeare lui-même ! »

M. Lemaître, lui aussi, après avoir parlé convenablement des *Revenants*, de *Maison de Poupée*, de *Rosmersholm*, est devenu soudain plus réservé, puis s'est montré tout à coup hostile et nous a révélé un Ibsen accommodant du George Sand et Dumas à la mode norvégienne et nous offrant cela comme neuf, comme original.

Enfin M. Catule Mendès, qui n'est pas un des moindres seigneurs de la grande critique. s'est montré plus habilement perfide à l'occasion du *Petit Eyolf* ; il a dit :

« Pourquoi s'évertuer à chercher un sens profond et lointain aux œuvres de M. Ibsen ? Qu'elles aient un air de mystère, je n'y contredis point. Mais elles n'ont d'énigmatique que

leur hésitation, leur pudeur peut-être, à révéler ce qu'elles signifient ; et l'énigme devinée, on s'étonne que le mot en fût si proche, si peu rare, si banal quelquefois. M. Ibsen m'apparaît comme un esprit très simple en soi. On pourrait dire, je pense, que c'est un génie puéril — ce mot ici n'implique aucun blâme, bien au contraire. S'il lui arrive de proférer de grands mots de science moderne et d'école, c'est avec la naïveté infatuée d'un écolier qui les apprit récemment et sa malice est celle d'un enfant qui a écouté aux portes des littératures étrangères. Les symboles qu'on veut découvrir en lui y sont peut-être, si on les y met ; mais lui, il n'y songeait guère, du moins quand il était tout à fait lui même, rien que lui-même, c'est-à-dire avant que les agenouillements de l'enthousiasme lui eussent révélé la hauteur de son front. »

A propos de *Peer Gynt*, M. Mendès insiste encore :

« Telle est mon humilité devant les esprits créateurs, que je ne me reconnais pas l'autorité du choix entre leurs créations. Moins encore m'est-il permis de marquer le point de leur évolution intellectuelle où ils auraient bien fait de se tenir. J'ai tout au plus le droit de me réjouir que proche encore des instincts natifs du grand Norvégien et comme projeté par l'inconscience de son inspiration première le poème dramatique représenté avec succès à l'*Œuvre* corrobore ma proposition d'admirer en Ibsen non pas un souverain et volontaire philosophe, méthodiquement révolutionnaire de la pensée de la vie, mais un auguste génie puéril. »

A propos de la *Révolte*, de Villiers, M. Mendès, qui est décidément un adversaire d'Ibsen,

insinue que le maître norvégien a plagié l'écrivain français :

« Villiers de l'Isle-Adam ayant à coup sûr ignoré et M. Ibsen, moins sûremnet, ayant ignoré Villiers de l'Isle-Adam, celui-ci nous apparaît en le triomphe du théâtre social, comme le précurseur français, plus volontaire artiste, plus candide divinateur. »

Nous voudrions pouvoir analyser encore les critiques de MM. Faguet, Fouquier, Doumic, mais ne serait-ce pas superflu maintenant, pour montrer que si Ibsen ne fut pas accueilli avec autant de rigueur que Wagner par la critique parisienne à ses débuts, on attendit cependant bien tard pour lui rendre les honneurs qu'il méritait.

Le succès définitif de Henrik Ibsen, comme celui de Wagner, sonne le glas de la critique qui a méconnu et combattu cruellement ces deux admirables maîtres.

Et l'universel concert de louanges admiratrices qui s'élève des deux mondes en faveur du plus grand génie dramatique contemporain, atteste que le public intellectuel s'est enfin libéré des tuteurs patentés dont il subissait l'autorité.

Le triomphe définitif d'Ibsen est une date pour la liberté de pensée, une date que nous devons retenir parce qu'elle est en même temps celle du *krach* de la critique.

# L'ŒUVRE

# L'ŒUVRE

---

L'œuvre d'Ibsen est *une*. Ses premières comédies contiennent en germe la fleur épanouie dans les dernières.

L'idée catégorique de *devoir*, la doctrine impérative de Kant : *tu peux, donc tu dois*. Voilà la pensée dominante, la pensée directrice de l'œuvre, depuis *Catilina* au *Petit Eyolf*.

Le Génie, force vivante et expansive a subi, il est vrai, chez Ibsen, une lente évolution, mais dans sa marche ascendante, jamais il n'a quitté *sa ligne*, et à travers les obscurités des dernières pièces, il est encore aisé, à l'aide des drames précédents, de suivre l'unique pensée du maître avant tout un philosophe, un moraliste subjugué par le devoir.

L'œuvre d'Ibsen, en effet, n'est pas seulement assez belle, en tant que manifestation artistique, pour obtenir les suffrages d'esthéticiens comme MM. Brunetière et Jules Lemaître. Si on en extrait la substantielle moelle, comme dit Rabelais, elle trouvera grâce devant la critique moraliste la plus austère, fût-ce celle d'hommes sévères comme le furent Vinet, Scherer, Barbey d'Aurevilly.

M. Charles Sarolea, dans son excellente étude sur Ibsen a fort bien mis en relief le côté moral du génie d'Ibsen. « Ibsen est un puritain écossais, à la fois un naïf et un révolté. Il est le *Carlyle du Drame*. Et, de fait, nous ne connaissons pas dans l'histoire littéraire une analogie de caractère aussi frappante, une

identité de vues aussi complète qu'entre Ibsen et Carlyle. L'un et l'autre sont des hypocondres, des isolés, mécontents de la société et de l'époque où ils vivent, l'un et l'autre professent le culte des héros, le Hero Worship à côté de l'individualisme le plus absolu, tous deux sont idéalistes et moralistes avant d'être poète ou historien. »

Mais quelles que soient la beauté et la moralité de l'œuvre d'Ibsen, ne nous attardons pas à des dissertations littéraires ou philosophiques. Nous paraîtrions ignorer que la critique prétend avoir des bases rigoureusement scientifiques.

L'idée de devoir, cette dominante de l'esprit d'Ibsen, maintenant établie, cherchons donc à *analyser* l'évolution successive subie par le génie du grand dramaturge.

L'*évolution*, ce mot magique inventé par Hegel, et que Darwin fit sien, devenu une doctrine pour Herbert Spencer, est la méthode que Taine, Emile Hennequin et M. Bourget, lui-même, ont appliqué à la critique.

« La critique, dit Taine, est une sorte de botanique appliquée non aux plantes, mais aux œuvres humaines, elle ne proscrit ni ne pardonne, elle constate et explique.

« Ma critique, dit-il encore, n'impose pas de préceptes, elle constate des lois, elle a des sympathies pour toutes les formes de l'art, pour toutes les écoles qui semblent les plus opposées ».

Cette critique qui a la prétention d'être rigoureusement impersonnelle et objective, discerne dans l'œuvre d'art les effets, le milieu dans lequel s'est développée l'intelligence créatrice, la race dont elle est issue.

Par une analyse pénétrante de l'œuvre, de la biographie et de la généalogie, dit Ernest Tissot, on découvre certains modes de penser, de sentir et de vivre. Or, ces traits, ou mieux, ces auditions permanentes, sont dépendantes les unes des autres de même que d'après les naturalistes, les divers organes d'un animal dépendent les uns des autres (la connexion des caractères. — Loi de Cuvier).

Dans la longue et minutieuse étude biographique d'Henrik Ibsen, placée à la tête de ce volume, nous nous sommes conformés aux rigoureuses exigences de la critique scientifique et nous avons fourni tous les éléments requis par Emile Hennequin pour baser un jugement sur l'œuvre entière du grand dramaturge.

Sans doute, nous l'avons dit à diverses reprises, Ibsen est un isolé, un hypocondre, un mécontent de la société où il vit. Mais n'est-ce pas une théorie chère à Taine que le milieu peut impressionner à rebours : Jésus sort du Judaïsme, Socrate de l'école des sophistes, Rousseau du dix-huitième siècle, Voltaire était l'élève des Jésuites.

On est de son siècle et de sa race, à dit Renan, même quand on réagit contre son siècle et contre sa race.

Il est indiscutable que l'habitat de sa jeunesse et de sa race a influencé au début Ibsen,et que si le cosmopolitisme en a diminué l'effet par la suite, il n'en est pas moins indiscutable que c'est à cet habitat que le penseur doit l'ambryon de son génie qui n'a fait que se développer par la suite, merveilleusement, en Italie et en Allemagne.

L'œuvre d'Ibsen a pour point de départ cette

idée : les hommes d'aujourd'hui sont d'abominables dégénérés, si on les compare aux admirables personnalités du passé, et il a voulu faire acte de moraliste, d'éducateur, d'évocateur plutôt, en composant ses drames romantiques. Donc après les poésies lyriques qui sont les balbutiements de son génie :

*L'œuvre comprend dans sa première partie, les Drames romantiques :*

| | |
|---|---|
| Catilina .................... | 1850 |
| Le Tumulus ................ | 1850 |
| Olaf Liljekrans ............ | 1856 |
| La Fête à Solhaug .......... | 1856 |
| Mme Inger à Ostraat ........ | 1857 |
| Les Guerriers à Helgoland .. | 1858 |
| Les Prétendants à la Couronne | 1864 |
| Empereur et Galiléen ....... | 1873 |

Toutes ces pièces, à part *Catilina* et *Empereur et Galiléen*, sont exclusivement norvégiennes.

Dans sa seconde partie, Ibsen s'en prend à la religion et à l'idéal tels que l'une et l'autre sont compris dans son pays. L'hypocrisie religieuse, la bassesse d'âme de ses contemporains seront flagellés comme ils le méritent dans son admirable trilogie lyrico-philosophique.

2e *partie. — Trilogie lyrico-philosophique :*

| | |
|---|---|
| La Comédie de l'Amour ..... | 1862 |
| Brand ..................... | 1866 |
| Peer Gynt ................. | 1867 |

En 1867, Ibsen est célèbre, à force de courage, il a triomphé des haines, des jalousies qui l'entouraient, il est maître de son talent,



*Retraite aux flambeaux en l'honneur d'IBSEN, au Théâtre Royal de COPENHAGUE.*

de son génie, il est fort, il va pouvoir se prendre corps à corps avec le monstre ; plus de drames romantiques, plus de poésies. Dans la comédie moderne, le maître va s'attaquer directement à la société.

*La 3e partie, ou drame moderne comprend :*

| | |
|---|---|
| L'Union des Jeunes ......... | 1869 |
| Les Soutiens de la Société ... | 1877 |
| Maison de poupée .......... | 1879 |
| Les Revenants ............... | 1881 |
| L'Ennemi du Peuple ........ | 1882 |
| Le Canard Sauvage ........ | 1884 |
| Rosmersholm .............. | 1886 |
| La Dame de la mer ......... | 1888 |
| Hedda Gabler .............. | 1890 |
| Solness le constructeur ..... | 1892 |
| Le Petit Eyolf .............. | 1894 |
| Et Quand nous nous réveillerons d'entre les morts .... | 1899 |

Si, dans cette dernière partie, Ibsen s'est montré vraiment génial, si ces drames modernes qui l'ont rendu célèbre dans le monde entier sont connus maintenant de tous, ils ne sauraient cependant être séparés des pièces des deux premières parties auxquelles elles s'enchaînent d'une façon étroite, dont elles proviennent, dont elles sont l'aboutissement et la conclusion.

Nous avons trouvé la personnalité qui se dégage de cette œuvre, dit Charles Sarolea, aussi grande que l'artiste qui l'a créée.Et cette œuvre vaut autant, comme source de jouissances artistiques (objet de la critique esthétique), que comme le signe et l'indice d'une race et comme document psychologique (objet de la critique scientifique).

# Les Poésies Lyriques [1]

Les poésies d'Ibsen sont depuis longtemps célèbres dans toute la Germanie.

M. Otto Brahm, entre autres écrivains allemands qui s'occupèrent du poète, lui a consacré une étude fort remarquable, où depuis, sont venus puiser tous ceux qui ont écrit sur Henrik Ibsen. C'est là le véritable point de départ de toutes les études critiques sur l'œuvre poétique du maître.

Ces poésies, parues dans divers recueils et dont beaucoup sont d'*actualité*, ont été recueillies en un volume traduit en allemand par L. Passage et imitées par Ch. Neumann en 1886 ; elles sont célèbres dans toutes les contrées du Nord.

Ce qui frappe surtout c'est le radicalisme du poète penseur. Pas de demi-mesure ! Il est nettement révolutionnaire. Ses pensées ont pour la plupart une grande portée philosophique ou sociale.

Les chants harmonieux, les mots ou les rêves d'amour n'abondent pas. La poésie anacréontique ou lamartinienne n'est pas précisément son lot.

Cependant Ibsen, comme tous les autres poètes, a aimé, il a chanté la femme avec des accents très purs et très chastes.

La femme qui a surtout fait battre son cœur, c'est la sienne. La compagne des jours d'en-

---

(1) Ibsen : *Poèsies complètes*. Traduction V^te^ de Collevile et Fr. de Zepelin. *La Plume*, éditeur. Paris, 1902. En vente chez Per Lamm.

nuis, le noble esprit et le grand cœur qui l'inspira.

Citons pourtant ces vers exquis par le sentiment de la nature, adressés à une *inconnue* :

Par un beau jour de printemps
Nous déambulions de ci de là dans l'allée,
Par son mystère l'endroit défendu
Nous attirait.

La brise qui venait de l'Ouest était douce,
Bleu était le firmament.
Dans les branches d'un tilleul
Chantait une oiselle qui nourrissait ses petits.

Et moi je sertissais de mille couleurs
De poétiques tableaux.
Et deux grands yeux bruns s'étonnaient
Et riaient de mes peintures.

Sur nos têtes le pépiement des oisillons
S'unissait au chant des oiseaux.
Puis nous nous sommes quittés,
Et jamais nous ne nous sommes revus.

Et maintenant quand seul
Je viens errer dans cette allée,
Les cris et les chants des oiseaux
Me poursuivent toujours.

La fauvette nous a entendus.
Des paroles que nous échangions
Elle a fait un poème
Et elle le redit avec une musique de sa composi-
[tion.

Ce poème, tous les oiseaux le chantent,
Car dans leur retraite verdoyante
Tous ces petits chantres
Célèbrent le souvenir de cette adorable journée
[de printemps.

*Seul*, une poésie que nous avons cité d'autre part et qui rappelle le vers célèbre de Lamartine :

Un seul être nous manque et tout est dépeuplé.

doit être aussi mise en relief.

Mais nous ne donnerons qu'un aperçu de ces poésies tendres d'Ibsen. Ce n'est pas là sa note dominante. Nous avons voulu montrer simplement son âme ouverte à ce sentiment d'amour qui a fait vibrer tant de nos poètes.

Le poète du Nord est surtout *excessif !* Avec Gœthe et Byron il montre quelque tendresse pour l'esprit du mal, il aime le fantastique, le bizarre, le désordonné. Il déteste les grands mots comme ayant été prostitués par trop de bouches.

Parmi les poésies lyriques, la plus singulière est la *Lettre par Ballon*, écrite en 1870, au moment des désastres de la France, et datée d'Egypte.

Dans ce poème Ibsen crie le dégoût que lui inspire l'époque actuelle si pauvre en originalité de talent. Il y parle avec une sereine hauteur de la soldatesque Allemande. Au moment même où toute l'Europe s'inclinait devant la Prusse triomphante, lui ne craint pas de faire le procès, non seulement des généraux et de l'Etat-Major, mais de la *pensée allemande.*

La lettre est adressée à une dame suédoise, il s'excuse tout d'abord d'avoir oublié d'écrire dès son arrivée au Caire. — Ces vers suffiront-ils à acquitter quelque peu sa dette ?

Oserai-je le faire ? En ai-je encore le droit ?
Mais Dieu me pardonne ! qui de nos jours se préoc-
[cupe du droit ?
De nos jours les questions se tranchent
Uniquement par la force.
Je déclare donc nettement : que je le *veux* ainsi.

Cependant contrairement à l'usage *prussien !*
A votre bonne grâce je ferai aussi appel
Et je vous prierai de vous montrer clémente
Pour mon absence et pour mon silence.

Je vis ici comme maintenant
On vit à Paris,
Au milieu des lourds Allemands au langage hé-
[roïque
Qui veulent par la force régenter le monde.

On ne lui sert que hâbleries et mensonges politiques qui lui conviennent autant qu'un ragoût de rat à une Parisienne.

Donc à vous dire vrai,
C'est la nécessité qui maintenant m'oblige
A vous adresser cette lettre.
Je la confie à ce ballon qui s'enlève,
Car je n'ai point de pigeons.
Les pigeons sont des gages d'espérance.
Et dans le tombeau humide où je suis,
On ne trouve que des corbeaux et des hiboux.
Transmettre par d'aussi vilains oiseaux
Une missive à une femme, cela ne serait pas galant.

Elle sait, n'est-il pas vrai, que l'hiver venu il s'est enfui comme les hirondelles vers les rives du Delta où les jours sont pleins de soleil.

Du Caire nous avons remonté le Nil
Portés par le *Ferus* agile comme une flèche.
Et nous avons visité cette pyramide de Cheops
Devant laquelle Napoléon parla,
Tandis que méditait le Sphinx
Qui du reste médita avant, pendant et après.

Dans les tombeaux de Béni Hassan
Nous nous sommes glissés à plat ventre.
Les siècles les ont terriblement maltraités,
Et il serait vain de chercher à dénombrer ces siè-
[cles ;
Ce qu'on sait,

Si l'on veut en croire les égyptologues,
Et pour nous nous les croyons sur parole !
C'est qu'ils ont été construits dans ce passé nua-
[geux,
Où Pharaon était Dieu
Et Monsieur *Putiphar* ministre,
Et que ce fut l'associé de Monsieur le ministre,
Joseph, fils de Jacob, qui les fit élever.

Le fameux colosse de Memnon, ce colosse de pierre
Qui une seule fois, vous ne l'ignorez pas, a chanté,
Nous l'avons aussi visité par un beau matin,
Mais le vieux n'ouvrit pas la bouche.
Il boude comme un poète
Depuis le temps où le nommé Cambyse
L'a visité et traité de façon quelque peu brutale.
C'est ainsi que nombre de poètes se montrent sus-
[ceptibles
Et qu'ils en perdent la voix, les imbéciles !

Elle a certainement entendu conter que les caravanes en marche, découvrent parfois sous l'action du simoun, des ossements cachés sous le sable.

Ces ossements :

Sous l'action du temps,
Enfantent un art singulièrement macabre.
Des côtes ,des épines dorsales, des ossements
Se dressent semblables à des colonnes.
Les crânes de chameaux
Tiennent lieu de chapiteaux renversés ;
Les dents aux teintes jaunâtres
Forment des balustrades ;

Représentez-vous maintenant cette image
Mise bien en relief par le soleil dans la morne
[tranquillité du désert;
Voyez-la grandir d'une façon démesurée,
Monter, monter, mille fois monter.
Comparez tous ces personnages de la tombe
A une caravane des temps passés
Pétrifiée subitement en pleine vie,
Et vous saurez maintenant ce qu'est la vie en
[Egypte.

Au matin des âges, une caravane partit. D'abord des prêtres, puis des Pharaons et des Dieux, ils dressèrent des temples, des sphinx et des Pyramides.

Ces pyramides sont l'image des tentes
Où reposèrent ces peuples.
Puis le souffle du Nord
Semblable à un ouragan, s'éleva sur la mer de
[sable
Et dispersa jusqu'aux traces de la caravane.
Les prêtres furent renversés, les rois s'effondrè-
[rent,

Même les Dieux furent réduits en poudre.
Pharaon et toute sa cour
Demeura enseveli pour jamais dans le sable de
[l'oubli.
Tout se tut, et le silence et la mort
Régnèrent où était passée la caravane.
Ensevelis pendant mille ans dans le sarcophage
Sans lumière, comme une momie
Enveloppée de bandelettes,
Ainsi furent réduits en poussière
Quatre mille ans de civilisation.
Et ce sont ces suprêmes vestiges
De la caravane du passé, que nous, les hôtes du
[khédive,
Nous avons recherchés jusqu'à la frontière de la
[Nubie.

Ils ont vu le fellah travaillant dans la solitude d'Abydos, ils ont vu les colonnes de Kernak, les chapiteaux de Rhamsès, les obélisques de Luxor, comme autant de cadavres immenses affirmant le *sic transit gloria mundi*.

Cette image m'a poursuivi
Dans tous mes voyages.
Ainsi l'esprit divin planait sur les eaux !
Et cela est un symbole.

En effet, comme Thor, qui fut le premier
Dans la sauvage assemblée des Dieux du Nord

Se trouve encore dans nos fêtes de Noël,
Ainsi les Dieux morts de la Grèce
Subsistent
Et Zeus est encore au Capitole.

Mais les Dieux de l'Egypte ? Qu'était-ce ?
Des chiffres, inscrits côte à côte.
Quelle figure faisaient-ils dans la vie ?
Ils existaient simplement.
D'attitude raide et compassée, leur rôle consistait
[à demeurer assis
Sur le trône.
L'un portait un bec d'épervier,
L'autre était chargé de plumes d'autruches ;
L'un défiait le jour,
L'autre représentait la nuit ;
Celui-ci telle chose, celui-là telle autre ;
Aucun d'entre eux n'a vécu.
Aucun n'a péché,
Nul autre n'a vaincu le péché.
C'est pourquoi après quatre mille ans
La vieille Egypte n'est plus qu'une chose innoma-
[ble,
Gisant dans une crypte.

Mais lui, s'enferme en lui-même, l'espérance lui revient — et il trace les voies de l'avenir sur le sable où dorment les caravanes du passé.

Fatalement les peuples gravissent
Un éternel escalier tournant ;
L'horizon est aussi borné
Et la route aussi étroite.
Le désir de parvenir toujours plus haut
Est bien au cœur de tous,
Mais le faîte reste aussi lointain,
Et maintenant nous sommes au zénith
De l'âge des Pharaons.
Et pourtant aujourd'hui l'idole vide
Se dresse encore sur le trône ;
Encore aujourd'hui l'originalité se noie dans la
[masse,
Dans la foule qui travaille, qui lutte,

Qui s'agite, qui produit, qui réfléchit et qui pense.
Encore aujourd'hui s'érige la pyramide,
La résultante de toute l'époque.
Le monde entier fait toujours le même effort,
Et coule toujours le flot du sang et des larmes
Pour qu'apparaisse immense aux yeux de tous
Le tombeau où repose l'idole vénérée.

La caravane d'aujourd'hui n'agit pas autrement que l'ancienne ; c'es toujours le même recommencement.

Cette grandeur est-elle la vraie grandeur ?
Qu'est-ce qui fait la grandeur d'une œuvre ?
Ce n'est pas son résultat immédiat,
Mais l'originalité personnelle de son créateur,
Qui se révèle dans la facture tout entière de l'ou-
[vrage,

Et maintenant ! cette tourbe d'Allemands
Qui envahit Paris,
Quelle personnalité les guide ?
Quel héros personnifie leur victoire ?
A quel moment leur triomphe
S'est-il réalisé en un chef glorieux
Dont le nom fut célébré par des millions de bou-
[ches
Et dans chaque foyer ?
Non ! c'est le régiment, c'est l'escadron,
L'état-major — *aliàs* les espions,
La meute enivrée par la curée.
Et c'est pourquoi je suis convaincu
Que la gloire leur fera défaut.
Cette chasse ne trouvera jamais son poète.
Et la vie n'appartient
Qu'à ce qui est chanté par le poète
Oh ! imaginez-vous seulement Gustave-Adolphe,
Qui ne fut que le premier de ses soldats.
Représentez-vous le prisonnier de Bender ;
Peder Vessel sur la frégate,
Tel qu'un éclair dans la nuit noire,
Et les héros joyeux de la mer du Nord.
Autour d'eux un cercle joyeux se forme
Et gaiement on bat des mains
Comme aux fêtes printanières

Au milieu des tentes enguirlandées ;
Et maintenant comme opposition
Voyez ces vainqueurs du jour,
Ces Fritz, ces Blumenthaler
Et : « Messieurs les Généraux ! »
Numéro tel et numéro tel !
Sous les couleurs mortuaires de la Prusse,
Sous la bannière endeuillée de noir et de blanc,
L'action ne s'envole pas comme un papillon ;
Comme la chenille dans son cocon
Elle fera son œuvre, mais elle périra au milieu de
[sa soie
Car l'épée se retourne contre la Prusse
Et sa victoire porte en elle
Les germes de la mort !
Aucune flamme enthousiaste
Ne peut naître de l'arithmétique d'un ingénieur.
Aucune strophe ailée s'envoler
Ce que je dis irritera certainement la foule vulgaire
Et on me traitera fort mal ;
Mais j'ai un tel dégoût de la plèbe !
Et comme je n'entends pas que mon vêtement
Soit exposé au contact malpropre du populaire.
J'attends les temps nouveaux
Dans mon habit nuptial !

Ce dégoût de l'époque, si poignant dans cette longue poésie que nous avons voulu citer presque entière, nous le retrouvons plus nettement exprimé dans *Une Epître*.

Le temps présent vit sur des *illusions*, affirme Ibsen. Les préjugés, les coutumes ne sont acceptés par nous qu'en attendant l'heure où l'on découvrira que tout cela est simplement mensonge. Ce poème. *Une Epître* est d'un symbolisme étrange. L'inquiétude qui règne à bord d'un bateau où les matelots s'imaginent la présence d'un cadavre dans la cale, signifie le tourment des esprits redoutants la catastrophe révolutionnaire irrévocable et prochaine.

D'abord Ibsen consate l'étrange nervosité

de notre génération, impuissante à jouir et à souffrir tant elle est tourmentée par une vague terreur.

Il se demande pourquoi aucune espérance ne peut plus faire vibrer les âmes. Pourquoi personne ne se croit responsable de sa propre infortune et attribue au seul hazard ses joies et ses douleurs et dans son indolence paresseuse s'en remet pourtant à la fortune.

Et il répond par une image, par un symbole saisissant. Ne vous est-il pas arrivé, dit-il, de vous embarquer joyeusement pour un long temps.

D'abord, sur le navire, la confiance et la joie sont absolues :

Et si hardiment la proue fend l'écume amère,
Que l'océan ne paraît pas assez large
Avec ses vagues et ses lames puissantes
Pour contenir la joie immense de vivre.

Puis soudain, un mal étrange règne, l'inquiétude se peint sur chaque visage, les chansons cessent. Qu'est-il donc arrivé de nouveau? Quelle est la cause de ce manque de courage et de volonté ? C'est qu'un mot a été murmuré, qu'une rumeur s'est sourdement glissée des cabines de l'avant aux salons de l'arrière.

Et que tous s'imaginent voyager avec un cadavre
[dans la cale.

La superstition des marins est connue, lorsqu'elle envahit de sa terreur l'âme des matelots ,elle prend bientôt possession des autres âmes et c'en est fait de la quiétude et de la paix intérieure !

C'est ainsi, mon ami, que le navire de l'Europe
Vogue vers de lointains rivages ;
Vous et moi nous y sommes embarqués de concert,
Et nous voici maintenant assis sur le gaillard
[d'arrière,
De notre chapeau, nous saluons les rivages aimés
[que nous quittons.
Enfin, en pleine mer voici que le vent caresse notre
[front.
Sur le pont on respire et l'air rafraîchit notre âme.
Dans la cale nos bagages sont bien placés
Et le cuisinier se dispose à nous préparer notre
[repas.
Que faut-il de plus pour un heureux voyage ?
La machine est en action, écoutez le souffle de la
[chaudière,
Voyez le piston s'enfoncer et se dresser tour à tour,
Contemplez l'hélice fendant l'eau comme un glaive,
Examinez la voile d'étai qui soutient la marche du
[bateau,
Le timonier attentif nous mène droit en pleine mer,
Là-haut sur la passerelle, le capitaine est digne de
[notre confiance,
Son œil expérimenté est ouvert à tous les écueils,
Que faut-il de plus pour un heureux voyage ? —
Et cependant que nous sommes en plein océan.
A moitié route de notre pays et de notre but,
Il semble tout à coup que la route s'effectue moins
[vite
Et que le courage s'est tout à coup envolé.
Matelots et voyageurs, hommes et femmes
Montrent des yeux ternes, des visages fatigués ;
On songe, on rêve, on s'inquiète dans les cabines,
Aussi bien dans celles de l'avant que dans celles de
[l'arrière.

Et vous me demandez, cher, pourquoi il en est
[ainsi ?
N'avez-vous pas compris que *quelque chose* allait
[arriver ?
N'avez-vous pas compris qu'une *époque* finissait
Et qu'avec *cette époque* s'en allaient la tranquillité
[et l'espérance ?
La raison ? Oh ! elle n'éclate pas encore en pleine
[lumière,
Cependant écoutez toujours le peu de vérité que je
[sais de ces choses :



*Portrait d'IBSEN d'après WERENSKJOLD*
(peintre Scandinave).

Une nuit je me suis trouvé seul ici, à l'arrière.
Cette nuit était chaude, calme, semée d'étoiles ;
Le vent plein de caresses exquises
Avait tout à fait coupé ses ailes.
Tous les voyageurs,sauf moi s'étaient allés coucher:
Dans les cabines les lumières mouraient
Et une chaleur étouffante régnait, énervant
Les voyageurs épuisés de fatigue.
Leur sommeil était agité. Je les voyais nettement
Par la claire-voie restée mi-ouverte :
Un homme d'Etat, aux lèvres convulsives,
Esquissait un sourire qui se terminait en grimace,
Un savant professeur se retournait fiévreusement,
Semblant se quereller avec sa propre conscience :
Un théologien se voilait le front avec son couvre-
[pied,
Cet autre cachait sa tête sous l'oreiller
Et çà et là des artistes et des écrivains tourmentés
Par d'horribles rêves s'agitaient dans une attente
[inquiète.
Sur tous ces êtres somnolents, une chaleur
Lourde et épaisse s'épandait en un nuage rougeâ-
[tre.
Je détournai les yeux de cette vision pénible
Et je fus à l'avant goûter la fraîche haleine de la
[nuit.
Je regardais vers l'Orient où déjà la pâleur du jour
Commençait à ternir l'éclat des étoiles.
Alors quelques mots sortis des cabines retentirent
[à mon oreille.
Ils vinrent me frapper au moment où je m'ap-
[puyais au mât.
La voix qui les prononçait avec force
Semblait tenir du cauchemar, elle disait :
— *Je crois que nous portons un cadavre dans la*
[*cale.*

Dans une poésie appelée *L'Orateur révolutionnaire*, il se proclame nettement anarchiste, refusant catégoriquement d'entrer en composition avec la société. Il affirme hautement : Les petits moyens ne sauraient me convenir, mais si vous voulez tout détruire, je suis avec vous.

Tout ou rien, voilà la devise qu'Ibsen a emprunté à Kirkegaard.

Vous dites que je suis devenu conservateur ?
Je suis resté ce que je fus toute ma vie.

Ne comptez pas sur moi pour changer les pions.
Mais si vous voulez renverser l'échiquier je suis
[votre homme.

Je ne sais qu'une révolution
Qui fut vraiment radicale.

Celle-là est la seule véritablement sérieuse,
Je veux parler du déluge !

Mais même encore alors le diable y perdit ses
[droits,
Vous savez que Noé prit la dictature.

Le poète de *Catilina* est là tout entier, il veut tout détruire pour élever une nouvelle société, mais non une république démocratique, il a la haine la plus absolue de la *Plèbe* et il en parle avec le même dégoût que Renan.

La nouvelle société que rêve Ibsen, en haine de l'époque présente, doit être conduite par une élite. *L'Etat* socialiste et tyrannique y sera subordonné à l'*individu*.

Ibsen est avant tout un poète symbolique d'une extrême puissance : sous des images impressionnantes on retrouve dans ses poèmes les germes de pensées que nous verrons grandir et se développer dans les drames principaux de son œuvre si touffue.

C'est ainsi que dans ce superbe poème intitulé : *Dans l'immensité !* Le poète qui abandonne tout : fiancée, mère, patrie, pour vivre exclusivement près de Dieu sur les cimes aux neiges immaculées, c'est Brand, lui-même, sa création la plus pure et la plus élevée.

Il faudrait, pour la gloire d'Ibsen, pouvoir citer en entier ce poème admirable, mais nous sommes obligés de couper, de tailler et de faire des citations, c'est-à-dire d'amputer ce chef-d'œuvre, et nous en avons encore plus de honte que de regret.

Le poète a donc endossé son hâvre-sac, pris son fusil, embrassé sa vieille mère, et le voici parti *vers les hauteurs :*

Mais derrière la barrière en fleurs
Le frou-frou d'une robe
Bruît doucement dans la nuit.

Le poète se laisse un instant retenir par l'amour ; ces vers sont d'un charme si pénétrant que nous ne nous sentons pas la force de les passer sous silence :

Je jurai qu'elle était mienne,
Non peu ou prou, mais totalement,
Définitivement, pour jamais !
Elle regarda attentivement la pointe de son pied ;
Et les fleurs s'effeuillèrent sur son sein,
Car elle était vraiment émue.

Elle était si lasse, moi si fervent !
Nous côtoyâmes l'abîme.
Nous murmurâmes des mots
Dans la nuit tiède.
Je ne puis trouver d'explication à cela
Mais j'avais le cerveau en feu.

J'entourai sa taille de mon bras
Et je pris la fillette sur mes genoux.
Alors je *connus* ma jeune femme
Tandis que les nixes chantaient dans la nuit.
Les Dieux se réjouirent,
Quand je la possédai.
Je me souviens dans ce trouble
Que rien de surnaturel ne m'effraya,
Je vis seulement qu'elle avait peur,
Qu'elle était délicate et qu'elle tremblait !

Tandis que les pics sont illuminés par le soleil, le poète là-haut maintenant, voit dans la vallée assombrie par les nuées, sa maison rouge s'estompant dans le lointain. Il pense à sa mère, à sa fiancée, il a la nostalgie du foyer. Mais *l'étrange chasseur* est là qui le retient loin des joies de la terre près du ciel.

Nous nous trouvâmes au milieu de la côte
Moi avec mon fusil, *lui* avec son chien,
Et nous nous liâmes par un engagement
Que j'annulerais volontiers maintenant si cela
[était encore possible

Pourquoi suis-je resté attaché à lui,
J'ai voulu pourtant le quitter bien souvent,
Maintenant il me semble qu'il s'est emparé de moi
[par la force
Et qu'il m'a dérobé ma volonté.

L'étrange chasseur, c'est l'idéal du poète, qui le hante, le possède, le terrasse, et brise en lui tout ce qu'il y a d'humain.

« Pourquoi certains soirs
« As-tu pleuré en pensant à la chambre de ta mère?
« Dormais-tu donc mieux sous la laine
« Que là-haut sous la brise de la montagne ? »

A la maison, ma vielle mère, le chat et moi,
Habitions la même chambre,
Et le ron-ron du chat me transportait
Au pays du rêve.

« Pourquoi le rêve ?
« Crois-moi, l'action est meilleure !
« Il est préférable de vivre la vie
« Que de dormir sous les cyprès avec ses ancêtres.

« Sur les cimes bondit le renne.
« Poursuis-le malgré la pluie et le vent.
« Cela vaut mieux que d'arracher la pierre
« Au maigre sol de la vallée. »

« Mais sur les cimes le vent mugit et porte le son
[des cloches
« Qui vient de l'église lointaine !
« Qu'importe ! laisse sonner !
« Le bruit de la cascade là-haut résonne plus har-
[monieusement. »

Ma vieille mère avec *Elle* s'en va à l'office,
Et toutes deux portent leurs livres enveloppés de
[drap.
« Crois-moi, tu peux là-haut faire œuvre d'homme
[plus utilement
« Qu'en usant là-bas la pierre du seuil de l'église. »

L'orgue chante dans la nef,
Et vers le chœur brille la flamme des cierges !
« Mais sur les cimes le vent mugit puissam-
[ment,
« Et sur la neige le soleil luit avec plus de force ! »

Eh bien, viens ! Qu'importe le vent et la tempête,
Viens donc vers les cimes de la montagne.
Ceux qui le désirent peuvent marcher dans la voie
[qui mène à l'église,
Moi je refuse de les suivre ! Viens donc !

L'automne est arrivé, le moment de redescendre de la montagne est venu, le poète alors se demande :

Redescendre à la maison ? Est-il pour moi une de-
Si mon âme reste là-haut ? [meure
*Lui* m'a enseigné l'oubli
Et mon cœur est devenu dur.

Dans la vallée il n'y a pas de place
Pour l'action.
Maintenant mon esprit est fort
Et je ne peux respirer que sur les cimes.

Il reste donc encore une saison, celle-ci écoulée, il veut aller revivre parmi ceux qu'il aime : il ne descendra qu'un jour, puis remontera : il est trop tard, l'hiver est venu, les voies sont impraticables.

Après quelques semaines je suis redevenu moi-
[même,
Et plus jamais le regret n'est venu m'assaillir.
Sous une couche de glace les ruisseaux dorment,
La lune brille au firmament,
Et les étoiles scintillent.

Il entend le son des cloches. C'est Noël, il distingue dans la chambre de sa mère une lumière.

Ici la pauvre maison,
Sous l'esprit de la légende, est devenue un palais.
La montagne dresse silencieusement ses cimes,
Et là-bas ma mère
Et ma fiancée m'appellent.

Mais un rire cruel et sinistre éclate derrière moi.
C'est l'étrange chasseur
Qui devine ma pensée sans parole.
« Il me paraît, jeune ami, que vous faites du sen-
[timent ;
« Je comprends : la maison familiale ! »

Et de nouveau je sens mes bras se raidir comme
[l'acier.
Je retrouve mes forces et mon courage.
L'air libre rafraîchit ma poitrine,
Qui désormais ne s'émotionnera plus
À la pensée d'une fête de Noël.

Tout d'un coup une lueur
S'étend sur le toit de la demeure maternelle ;
D'abord une clarté semblable à un soleil d'hiver
Puis la fumée qui enveloppe tout lourdement
Et la flamme rouge se montre soudain.

Le feu s'étend rapidement, les flammes pétillent.
Désespéré je pousse des clameurs dans la nuit,
Mais le chasseur me console : « Pourquoi cette an-
[goisse ?
« Eh quoi ! cette vieille bâtisse, avec la bière de
[Noël
« Et le chat se consument ! »

Ses paroles étaient si cruellement logiques
Qu'elles me donnaient le frisson.
Il savait décrire de façon heureuse
Les caprices des flammes s'unissant aux rayons
[lunaires,
Et il célébrait la beauté de cette illumination noc-
[turne.

La main aux yeux, il clignait des paupières
Pour mieux voir,
Mais un chant harmonieux s'élança soudain vers
[le ciel,
Et je compris alors que l'âme de ma mère
Etait aux mains des Anges.

Sa mère est morte, maintenant il va perdre sa fiancée.

La vesprée d'été baignait dans ses lueurs étince-
[lantes
La montagne à mi-côte,
Les cloches résonnaient gaiement pour un hymé-
[née.
Et tout en bas je distinguais les cavaliers
Qui galopaient sur la grande route.

Ce sont les préparatifs de la noce de sa bien-aimée avec un autre.

Il me semblait entendre des chants railleurs
Et des rires cruels résonner.
Il me semblait qu'un chant ironique s'élevait jus-
[qu'à moi.
Alors près du précipice j'arrachai avec mes on-
[gles des fleurs sauvages,
Et je mordis ma propre langue.

Il voit la marié appuyée amoureusement sur l'épaule du jeune époux quitter la ferme.

Je ne pouvais plus souffrir.
Debout près du précipice je restai. Mon cœur était
[devenu d'acier.

Je planais au-dessus de la vallée estivale,
Je regardais toute la troupe baignée de lumière,
Et j'avais même la main aux yeux
Pour ne rien perdre de la perspective.

Ces mouchoirs agités, ces jupons blancs
Et les manteaux rouges des hommes,
L'église dans un lointain ensoleillé,
La belle épousée, qui hier était encore mienne,
Enfin, le bonheur qui m'échappait.

Tout cela m'apparaissait
D'en haut des cimes de la vie,
Et maintenant je voyais mieux et plus nettement
[tout ce spectacle.
J'entendis alors un rire cruel et sinistre éclater der-
[rière moi,
C'était l'étrange chasseur.
« Ami, après ce que je viens de voir,
« Je comprends qu'avec raison j'ai mis aujourd'hui
[mon sac sur mon dos.
« Ici je n'ai rien à faire désormais. Mon rôle est
[fini. »

Evidemment, je suis maintenant assez viril pour
[n'avoir besoin de l'aide de personne.
Il me semble que dans ma poitrine
Mon cœur s'est pétrifié.

J'ai bu à la coupe suprême.
Je n'ai plus froid dans les neiges alpestres,

Mon être est trempé comme l'acier. Je n'obéis plus
[qu'à la voix
Qui commande de vivre sur les sommets.
Pour toujours j'ai quitté la vie des plaines.
En haut je suis avec Dieu et la liberté.

*La lettre par ballon*, *L'Epître*, *Dans l'Immensité*, montrent suffisamment le symbolisme du poète. Voici maintenant un exemple de son ironie cruelle et amère : *La force du souvenir*.

Savez-vous comment un montreur d'ours
Donne à ces bêtes une leçon inoubliable ?

Il attache son ours sur une chaudière,
Sous laquelle il allume préalablement du feu.

Et pendant ce temps sur un orgue de barbarie
Il joue à l'animal l'air : Jouis de l'existence !

La bête aux prises avec la douleur
Ne peut se tenir en repos et elle est obligée de dan-
[ser.

Plus tard lorsqu'elle entend cette mélodie,
On dirait que le démon de la danse la possède aus-
[sitôt !
Moi aussi je fus attaché sur la chaudière.
L'orgue jouait ! et la chaleur était intense.

Ma chair elle-même flambait
Et ce souvenir n'a jamais quitté mon âme.

Chaque fois que reviennent les souvenirs de cette
[époque,
Il me semble être attaché encore à la chaudière.

Je ressens comme des piqûres lancinantes sous les
[ongles
Et je suis forcé de danser sur les *pieds de mes vers.*

Ce bestiaire qui fait danser son ours sur une plaque de fer rougie, au son de l'air : *Jouis de l'existence*, est tout à fait savoureux. La plaisanterie est absolument anglaise.

Ibsen est-il donc avant tout et surtout un poète symbolique.

Le symbolisme, parfois obscur, est bien, il faut le reconnaître, la note dominante de son genre.

Mais il sait être aussi un poète d'une clarté, d'un réalisme et d'une vérité surprenante. Voyez surtout *Terje Vigen*, cette admirable poésie d'un Ibsen tendre, clair, épique même, dans cette peinture du matelot national.

Quand il était jeune, c'était un grand fou
Et de bonne heure il avait quitté père et mère,
Comme pilotin il avait effectué de longues traver-
[sées,
Déserté un beau jour à Amsterdam :
La nostalgie l'avait pris enfin et il avait regagné la
[Norvège

Terje s'était marié, puis, abandonnant sa femme, il était reparti à bord d'un brick : pourtant, la saison de pêche finie, il retourne.

Jeune et fort il revenait des villages ensoleillés,
Il fallait dire adieu aux amis, à la gaieté, au soleil,
Et le spectre d'un triste hiver se dressa devant lui.
Le brick est à l'ancre et les matelots libérés par-
[tent allègrement vers l'orgie.
Terje leur jette encore un regard de jalousie
Qu'il est déjà parvenu au seuil de sa cabane.
Doucement il regarde à travers les rideaux de la
[fenêtre
Et il voit sa femme filant tranquillement le lin,
Tandis qu'en un berceau, fleur délicate aux joues
[rouges,
Riait une toute jolie petite fille. —
On conte que, depuis cet instant, depuis ce jour,
L'âme de Terje devint pour jamais sérieuse.
Il travailla durement et cependant ne se trouva ja-
[mais las.

Mais la guerre avec l'Anglais éclate. L'année terrible de 1809 apporte la misère à la Norvège.

Il se souvint qu'il avait une vieille et fidèle amie,
L'immense mer ondoyante,
Et encore aujourd'hui dans l'Ouest,
On répète combien il fut héroïque !
Quand le vent mollit, pour sa femme et son enfant
[Terje traversa
La mer, conduisant à la rame un simple canot ;
Il choisit le plus petit bateau qu'il put trouver
Pour s'en aller à Skagen en Yutland.
A la cabane il laissait les mâts et les voiles,

Se trouvant ainsi plus en sûreté.
Sa yole ne redoutait pas les vagues
Et s'il devait se méfier des bancs de sable,
Il était plus nécessaire encore d'éviter l'Anglais
Aux yeux d'aigle veillant dans la hune.
Il partit donc confiant dans sa bonne étoile,
Et durement et courageusement il rama.

Il arrive sain et sauf à Fladstrand, prend trois barils de blé et repart. Il est bien las lorsqu'il aperçoit enfin ses montagnes. Hélas !

A travers la brume qui, à cet instant se dissipe,
Apparaît une corvette anglaise qui s'avance lente-
[ment,
Lentement dans le sund d'Hesnoës.
Son bateau a été signalé, un coup de feu se fait en-
[tendre
Et la passe la plus proche est bloquée.
Cependant le vent du matin lui est favorable
Et Terje vogue hâtivement vers l'Ouest ;
Alors de la corvette, on descend à la mer un canot;
Déjà le pauvre Terje entend le chant des matelots,
Mais, les pieds crispés contre le fond du bateau,
Il rame et la mer écume en bouillonnant,
Tandis que le sang jaillit de ses doigts gourds.
Grosnilgen ! ainsi s'appellent les bancs de sable
Qui se trouvent à l'est du sund de Homborg.
La mer est dure en cet endroit, quand le vent porte
[vers la terre,
Et sous deux pieds d'eau on sent le fond.
Là, l'écume est blanche et ambrée, tour à tour,
Même aux jours les plus tranquilles.
Mais si la mer est vraiment mauvaise,
Derrière ces bancs de sable elle se montre calme
Et moins longues et moins fortes sont ses vagues.
C'est vers ce point que le bateau de Terje
Fuyait rapide comme un flèche.
Mais immédiatement dans son sillon suivait
Le canot de la corvette monté par quinze hommes.
Alors à travers le bruit de la mer se brisant con-
[tre l'écueil,

Terje jeta vainement un cri d'angoisse vers le ciel.

Il touchait le sable quand il fut rejoint,
Mais le canot de la corvette le touchait aussi.
Alors, de l'avant, l'officier cria : « Arrête ! »
Et de sa rame levée le tranchant en l'air,
Il frappa dans le fond du bateau de Terje.
Les planches s'entr'ouvrirent
Et l'eau pénétra à flots pressés :
Sous deux pieds d'eau sombra le blé si pénible-
[ment acquis.
L'énergie de Terje ne diminua pas cependant,
Il bouscula vivement les matelots armés
Et il se précipita au plus profond de l'eau,
Plongea, nagea, plongea encore,
Mais le canot anglais avait réussi à se renflouer
Et partout où Terje apparaissait
Retentissaient les coups de fusils, brillaient les sa-
[bres.
On l'arracha à la mer et on le porta à bord de la
[corvette
Qui, par une salve, célébra l'heureuse prise.
A l'arrière du bateau se tenait le commandant,
Un jouvenceau grand et plein de morgue.
C'était la première victoire de ce jeune noble, la
[prise de ce bateau.
C'est pourquoi il se montrait très orgueilleux.

Terje, qui voyait tout perdu, pleura et pria en désespéré, il demeura prisonnier pendant de longues années. La paix le fit enfin libre.

Il offrait ses larmes aux rires anglais,
Comme ses prières il les donnait au mépris anglais.

Quand Terje mit pied à terre dans son pays,
Il avait en poche un brevet le désignant comme pi-
[lote.
Peu nombreux furent ceux qui reconnurent l'hom-
[me grisonnant
Qu'ils avaient vu partir jadis jeune matelot.
Sa maison appartenait maintenant à un étranger.
[Et ce qu'étaient devenus
Femme et enfant, il l'apprit du nouveau proprié-
[taire :
« Comme l'homme les avait quittés, que personne
[ne leur venait en aide,

La femme et l'enfant obtinrent enfin de la commune
Un seul et unique tombeau dans la terre des pau-
[vres. »

Terje vit silencieux occupé de son métier de pilote.

Un soir, par un gros temps, un yacht anglais vient se briser vers les écueils, et Terge prenant son canot saute bientôt dans le navire en perdition.

Il paraissait sûr de lui l'homme grisonnant,
Quand, tel un géant, il saisit le gouvernail ;
Le yacht lui obéit aussitôt et s'éloigna de la terre ;
Le petit bateau du pilote suivait amarré solide-
[ment.
Le lord, la lady tenant un enfant dans ses bras
S'approchèrent de Terje, qui porta la main à son
[chapeau:
« Je te ferai aussi riche que tu es pauvre
Si tu nous retires sains et saufs de ces bancs de sa-
[ble. »

Mais le pilote pâlit affreusement en reconnaissant le lord et il abandonna le gouvernail.

« Le bateau n'obéit plus, descendez dans la yole,
Milord et Milady, venez avec moi.
Le yacht va se briser, j'en suis sûr,
Mais la terre n'est pas loin et je sais la route. »
La lune colorait d'un feu bizarre la yole agitée
Qui s'approchait de terre avec sa précieuse charge;
A l'arrière se tenait le pilote grand et vigoureux.
L'œil étincelant d'un éclat sauvage,
Il naviguait vers les bancs de sable de Gœslingen,
Puis il tenait le cap vers le sund d'Hesnoës.
Là, abandonnant le gouvernail et la voile d'étai,
De sa rame levée le tranchant en l'air,
Il frappa dans le fond du bateau
Où l'eau pénétra en blanche écume.
Dans l'effroi et le désordre de ce moment
La mère devenue pâle de terreur
Eleva bien haut dans ses bras sa petite fille :
« Anna ! » criait-elle, folle de douleur.

A ce nom l'homme grisonnant tressaillit,
Rapidement il saisit le gouvernail et la voile,
Et, comme un oiseau, de nouveau la yole
Fendit l'écume et l'onde argentée,
Evita l'écueil et sombra sur un banc de sable :
Mais derrière ce banc la mer était tranquille
Et l'eau ne montait que jusqu'aux genoux,
Alors le Lord s'écria : « Tenez-vous à la quille du
[bateau.
Oh ! elle s'en va ! Nous sommes perdus ! »
Mais le pilote ricanant : « Soyez tranquilles,
Ce qui nous porte maintenant,
C'est une yole autrefois sombrée avec trois barils
[de blé. »

Le mauvais lord se rappelle soudain le passé.

Terje lui crie : « Ce que je possédais en ce monde
Tu l'as tenu dans ta main et ton orgueil me l'a fait
[perdre ;
Et cela te fut facile de m'enlever le pain de ma fa-
[mille
Et de te rire de mes larmes amères !
Ta riche lady est fraîche comme le printemps,
Ses mains sont douces comme la soie ;
Celles de ma femme étaient dures et grossières,
Oui ! mais elles étaient miennes.
Ton enfant a des cheveux d'or et des yeux bleus
Comme un petit ange du bon Dieu ;
Ma fille à moi, hélas était maigre et pâle
Comme sont les enfants des pauvres.
Vois-tu, c'était là toute ma richesse en ce monde :

Mais voici que l'heure de la revanche a sonné.

Il saisit alors d'un bras l'enfant qu'il tint en l'air,
De l'autre bras il entoura la taille de la femme.
« Arrière, Milord ! un seul pas encore
Et votre femme et votre enfant ont vécu. »
L'Anglais était désespéré et inerte,
La poitrine en feu, les yeux hagards.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Le front de Terje, au contraire, était pur
Et calme maintenant était sa respiration.
Doucement il abaissa la main qui portait l'enfant
Et il embrassa tendrement ses petits bras
Et il aspira l'air librement comme s'il sortait d'une
[prison.
De sa voix sonore, il dit simplement :
« Maintenant Terje Vigen est rentré en lui-même,
Mon sang tout à l'heure coulait comme un torrent
Et il me fallait une vengeance.
Mon pauvre cœur était malade,
Etant depuis des années solidement emprisonné.
Comme l'herbe du rocher qui s'incline vers le
[gouffre,
Toujours je regardais le noir abîme de la mer.
C'est fini maintenant et nous sommes quittes,
Ton débiteur est payé.
Tu m'as pris tout mon bien, mais en te donnant la
[vie je reprends le repos ;
Réclame à Dieu qui m'a créé tel que je suis ! »

Par ces trop longues citations, le lecteur pourra se rendre compte que le génie d'Ibsen fut tout à tour symbolique et lyrique avec le même bonheur.

Un certain nombre de poésies sont d'actualité. Elles ont perdu leur intérêt maintenant, dira-t-on. Cela n'est point exact. Il est toujours bon de savoir quelle fut l'opinion d'un grand poète sur les faits principaux de son époque et de son pays. Rien n'est négligeable pour la critique de ce qui touche à la vie intellectelle d'un poète génial comme Ibsen, et le succès que les diverses traductions des poésies lyriques d'Ibsen ont rencontré dans l'Europe entière donne raison à cette affirmation.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (Poésies complètes)

---

**Editions** : *Digte af Henrik Ibsen* (Copenhague, 1871), et encore sept éditions du même volume. *Les poésies* se trouvent également dans l'édition définitive de Copenhague *Samlede Værker*.

**Traductions** : Henrik Ibsen : *Poésies complètes*. Traduction : Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin (préface des traducteurs), Paris, 1902. *La Plume*, éditeur. — *Gedichte* von Ibsen, in deutschen Nachbildungen von Dr Hermann Neumann. Wolfenbüttel, 1886. — *Gedichte* von Ibsen, édition complète, traduction : Passarge (Leipzig, 1881).

**Critiques** : Jæger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), pages 48-63 et 238-244. — Jæger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania, 1892), pages 96-105, 120-126 et 224.—Rudolf Schmidt: *Ad Egne Veje*. (Copenhague, 1884), pages 264-283. —P. H. Wicksteed : *Four lectures on Ibsen*, pages 1-27. — Boyesen : *A commentary on the Writings of Ibsen*, pages 141-166. — *La Nouvelle Revue*, 1895, 15 juillet (Paris), V. Gustave Kahn. — Le vicomte de Colleville et Fr. Zepelin ont publié des traductions, des poésies et des commentaires sur les poésies d'Ibsen, dans *La Plume*, *L'Humanité Nouvelle*, *La libre Critique*, *La jeune Belgique*, etc., etc.

---

## Les Drames Romantiques

### CATILINA [1]

*Catilina* que nous avons eu l'honneur de présenter au public Français et qui est la première œuvre de jeunesse de l'illustre écrivain ne saurait être comparé ni a la *Comédie de l'Amour* aux vers superbes, ni aux *Revenants* dont la maîtrise au point de vue technique est absolue Mais l'ouvrage reste intéressant comme le premier anneau d'une chaîne, comme le premier point d'une tapisserie et tout en provient.

A son début à l'heure de *Catliina*, Ibsen est sous l'influence du grand poète romantique danois Œhlenschlager (1779-1850) et certaines phrases de son drame rappellent le très grand auteur de *Hakon-Iarl*.

Est-ce à dire pour cela qu'Ibsen soit un sous-Œhlensclager comme par exemple Rostand un sous-Hugo. Non !

Ibsen, lui, n'est jamais tombé dans la pauvreté de l'imitation.

Quand il donne *Catilina*, s'il n'est pas l'aigle encore, il est déjà l'aiglon, il se révèle comme un puissant évocateur d'âme, comme un écrivain génial, comme une tête de Dieu touché.

En quelques traits, traits qu'il renouvelle en les accentuant, il esquisse largement l'indivi-

---

(1) Ibsen : *Catilina*. Traduction V^te de Colleville et Fr. de Zepelin. Paris, 1903. Per Lamm, édit.

dualité de ses personnages et cela si nettement, si clairement, que nous regretterons plus tard cette première manière si puissante et si peu complexe.

Il nous est loisible, en effet, de croire que l'âme d'un Catilina était aussi troublée, aussi compliquée que celle de la Dame de la mer ou de Solness, et nous constatons que Ibsen a se débuts avec des procédés très simples, obtenait de grands effets.

Un critique finlandais nommé Valfrid Vasenius dans un ouvrage intitulé : « *Henrik Ibsen, dramatiska diktning è derr forsta skede* » tenta de soutenir que la thèse d'Ibsen sur *Catilina* était conforme à l'histoire romaine. Cette opinion est quelque peu audacieuse lorsqu'on sait qu'Ibsen n'eût d'autre guide que Salluste et Cicéron. Selon le sentiment des deux historiens, Catilina est seulement un agitateur, un aristocrate taré, recherchant l'assouvissement de ses passions. Pour Ibsen, au contraire Catilina est un être supérieur, las de la tyrannie et de l'injustice, cependant trop fils de son époque pour être un réformateur sérieux. Catilina est vertueux à la façon de Caton. Qu'on relise les phrases d'une amère critique qu'il énonce sur la Rome de son temps dans la première scène du drame :

Ici, c'est le pays de la tyrannie
Et l'injustice y est souveraine.
L'Etat se qualifie de République
Mais chaque citoyen n'est qu'un esclave enchaîné.
Ecrasé par les impôts et les dettes,
Il dépend d'un Sénat, qui se vend lui-même.
L'ancien esprit de solidarité entre le Romains a [disparu
Et disparues aussi sont les nobles idées de liberté
Qui jadis firent la force de la ville.

Les sénateurs tiennent en leurs mains
La vie et la propriété de tous ;
Et de cette vie et de cette propriété on n'en peut
[jouir
Qu'au prix de l'or.
La force règne ici et non la justice,
Et l'homme véritablement noble,
Gémit écrasé sous le poids de la force brutale.

Ibsen a voulu encore montrer le fond de l'âme de Catilina, lorsqu'il lui a fait dire :

Je suis l'homme dont le cœur bat pour la liberté
L'ennemi déclaré de toute injustice,
L'ami des opprimés et des faibles,
L'homme enfin qui brûle du désir insatiable
De renverser les puissants du jour.

Et plus loin encore :

Ecoutez-moi, mes amis.
Dabord, je veux gagner à notre cause
Tout citoyen animé de l'amour de la liberté,
Tout citoyen qui place au-dessus de tout
La gloire du peuple et le bonheur de la patrie.
L'ancien esprit romain vit encore,
Sa dernière étincelle n'est pas tout à fait morte,
Et, en attisant son feu elle lancera bientôt des
[flammes
Plus vives que jamais.
Hélas ! depuis trop longtemps les noires ténèbres
[de l'esclavage
Enveloppent Rome.
Contemplez le pays ; quoiqu'il semble encore
Fier et puissant, il est sur le penchant de la ruine:
Il faut qu'une main ferme
Saisisse les rênes du gouvernement,
Il faut tout abattre et tout reconstruire,
Et, pour commencer, il importe, en le secouant,
De réveiller ce peuple paresseusement endormi.
Pour anéantir la puissance des misérables
Qui empoisonnent les âmes et étouffent
Les derniers germes de la vie.
Voyez-vous, c'est la liberté des citoyens que je
[veux,

Et l'esprit de solidarité
Qui autrefois régnait ici,
Je veux faire revivre l'âge heureux
Où avec joie chaque Romain
Donnait sa vie pour la gloire de Rome
Et sacrifiait son patrimoine
Pour le bonheur du peuple.

Et à certain moment Catilina ose même prononcer le nom de Caton et se comparer à lui :

Beau a été mon rêve, de superbes visions
Passaient devant mes yeux rêveurs.
Je suis semblable à Icare,
Dans les nuages, emporté par mes ailes.
Dans mon songe je croyais que les dieux immor-
[tels,
M'accordaient des forces surhumaines
Et qu'ils mettaient la foudre à ma disposition
Alors ma main saisissant dans son vol le feu du
[ciel
Le lançait là-bas vers la cité.
Puis quand montaient les flammes rouges,
Quand enfin Rome disparaissait,
Sous un nuage sanglant,
Je criais d'une voix forte et puissante
Qu'il fallait faire revenir Caton et ses amis.
Et mille esprits accouraient à mon appel,
Tous ces esprits reprenaient la vie ;
Et une nouvelle Rome sortait des cendres.

Dans tous ces cris de haine contre la Société on entend la voix du jeune révolutionnaire impressionné par les idées de février. Cependant Ibsen était resté fermé aux idées socialistes du moment, c'est pourquoi son Catilina est avant tout un idéologue politique et moraliste.

Si Catilina ne peut accomplir son rêve c'est à l'ambiance déplorable dans lequel il vit qu'il faut l'attribuer et alors Rome, ville pourie, doit disparaître :

« — Eh bien ! si cette main n'a pas la force
De reconstruire l'ancienne Rome, notre Rome,
La Rome actuelle va périr,
Bientôt, là où s'élevaient des colonnes de mar-
[bre
La fumée s'élèvera vers le ciel
Les palais, les temples tomberont en poudre
Et le Capitôle lui-même s'écroulera. »

Mais Catilina prévoit qu'avec les déclassés qui l'entourent il ne pourra même pas obtenir ce résultat et il s'écrie :

Vengeance ! oui,
C'est le mot, c'est ma devise, et
Mon cri de guerre ! Vengeance sanglante !
Vengeance pour tous mes espoirs, tous mes rêves
Qu'un destin haineux a détruits !
Vengeance, vengeance pour ma vie brisée !

L'âme de Catilina subit deux courants différents, les deux femmes qui jouent des rôles principaux dans le drame représentent, l'une, le bon génie, Aurélia, l'autre, le mauvais, Furia. M. Charles Sarolea, l'un des critique les plus autorisés d'Ibsen a fort bien dit : « A côté de Catilina se tiennent deux femmes ou plutôt deux abstractions de femmes car le poète est encore ici trop subjectif pour prêter une individualité propre aux créations de son imagination. L'une, son bon génie, douce et aimante, l'autre son mauvais génie, Furia, une vrai furie. Ces deux abstractions féminines contiennent déjà en germe les deux types opposés de femmes d'Ibsen. D'une part, la femme tendre et se sacrifiant à l'homme, une manière de *Princesse Maleine*, d'autre part, la Valkyrie aux passions énergiques et presque viriles.

— « Bien des choses », écrit Ibsen lui-mê-

me, dans une de ses rares confidences littéraires, « qui ont trouvé leur plein développement dans les drames postérieurs sont déjà en germe dans ces essais de ma jeunesse. ».

Comme nous le disons à propos de *Madame Inger*. Ibsen n'a pas encore dans cette première œuvre la connaissance de la mise en scène qu'il montrera dans les pièces ultérieures. Par exemple les trois actes se déroulent en neuf endroits différents et dans le premier acte il y a cinq changements de décor. Dans le second acte trois changements seulement et tout le troisième acte se passe dans le même lieu.

*Catilina*, c'est le premier cri du grand révolté scandinave contre son pays. La Rome qu'il faut détruire, c'est la bourgeoisie norvégienne, non pour le triomphe du peuple, mais pour l'exaltation d'un surhomme, d'un véritable héros, capable de refaire la patrie et de la rendre grande et honorée.

## BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

### (Catilina)

---

**Représentations** : « Nya Teatern », Stockholm, 3 décembre 1881.

**Éditions** : *Catilina*, par Brynjolf Bjarme (pseudonyme d'Ibsen) : Christiania, 1850. — *Catilina*, nouvelle édition corrigée, avec préface de l'auteur. — Même ouvrage dans l'édition définitive de Copenhague, Ibsens : *Samlede Værker*.

**Traductions** : *Catilina*, traduction vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin (avec préface des traducteurs), Paris, 1903, Per Lamm, éditeur. — Cette traduction a premièrement paru dan *La Plume*, à Paris. — *Cataline*, 1er act (avec résumé des deux autres actes). Traduction Johnston. V. pages 5-40, *Translations from the Norse* (Gloucester, 1878). — *Pervaja drama* (1er drame, traduction de la préface d'Ibsen), Saint-Pétersbourg, 1896. — *Catilina*, traduction Hugo Greinz (Paris-Leipzig, Münich, 1896), et une nouvelle traduction allemande dans le tome I de *Ibsens Sæmtliche Verke* (Berlin, 1898).

**Critiques** : Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), pages 10, etc. — Jæger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), pages 34-48. — Jæger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania, 1892), pages 7, etc. — Vasenius : *Ibsens dram. diktning* (Helsingfors, 1879), pages 31-76. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), pages 9-36. — Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1883), pages 37-47. — Woerner : *Ibsens Jugenddramen* (Münich, 1895), pages 5-30. — Von Hanstein : *Ibsens als Idealist* (Leipzig, 1897), pages 7-13. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), pages 11, etc. — Boyesen : *A commentary on the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), pages 18-22. — Ehrhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), pages 16-28. — Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin : *Ibsen e Catilina* (Milano, 1892, *épuisé*).

## LE TUMULUS [1]

*Le Tumulus*, poème dramatique en un acte — fut composé immédiatement après *Catilina*.

Déjà, pendant le dernier hiver que H. Ibsen passa à Grimstad, en 1849-1850, il avait travaillé à une pièce intitulée *les Normands*, qui n'était autre que *Le Tumulus* et dont la scène se passait en Normandie.

Arrivé à Christiania en 1850 pour passer ses examens et après avoir publié *Catilina*, vers la Pentecôte, c'est-à-dire au mois de mai de la même année, il achevait *Le Tumulus* qui fut aussitôt reçu au théâtre de Christiania.

Cette pièce, représentée pour la première fois, le 26 septembre 1850, fut jouée encore deux fois, le 29 septembre et le 24 octobre de la même année et signée du pseudonyme de Brynjolf Bjarme.

Cependant l'écrivain n'était pas satisfait de la forme de son œuvre, et devenu metteur en scène du théâtre de Bergen, il refondit la pièce complètement.

Sous sa nouvelle forme, *Le Tumulus* fut représenté au théâtre de Bergen, en 1854 et en 1856.

C'est sous cette forme définitive que nous avons présenté la pièce au public français.

*Le Tumulus* n'est pas une œuvre aussi personnelle que *Catilina*, on sent qu'Ibsen est alors complètement sur le charme des Tragédies romantiques d'*Œhlenschlæger*.

---

(1) *Le Tumulus*. Traduction V^te de Colleville et Fr. de Zepelin. Paris, 1903. Per Lamm, édit.

L'action se passe dans une petite île de la Sicile — ravagée par des Normands. — Il ne reste des habitants massacrés par les Wikings, qu'une fillette, Blanka, qui trouve Roderik, le chef des Normands blessé et le sauve. Guéri de ses blessures, le sauvage Normand construit une cabane où il vit avec sa fille adoptive qui le convertit au christianisme. Il n'a plus goût pour la vie de pillage et de massacre, il enterre sous un tumulus, son épée et son bouclier, voulant ainsi affirmer que morts sont ses instincts guerriers.

Quelques années après arrive dans cette petite île un prince normand, nommé Gandolf, c'est le fils de Roderik — il est venu pour venger son père qu'il croit mort — il veut tuer Blanka et l'ermite, mais la douceur et la bonté de la jeune fille, lui rendent impossible la vengeance.

Pour ne pas manquer à ses serments, il veut périr lui-même. Alors l'ermite n'hésite plus à faire la lumière, il se fait reconnaître comme le roi et le père de Gandolf. Blanka oublie l'œuvre de mort du roi en reconnaissance des soins paternels qu'il lui a donnés pendant des années — elle part avec Gandolf, son bien-aimé, emportant avec elle l'Evangile de *la bonté* ; elle le prêchera dans la Scandinavie. — Roderik restera dans l'île où son tombeau l'attend.

Voici comment Georges Brandès, l'éminent critique du Nord juge *Le Tumulus* :

« Si on ne savait pas qu'Henrik Ibsen est l'auteur de cet ouvrage, personne ne pourrait l'attribuer au grand maître ».

Ibsen est encore à cette époque sous l'in-

fluence des grands modèles qu'il avait alors sous les yeux.

La forme du vers, le choix des mots et le sujet lui-même, la façon dont il exprime les sentiments des ancêtres, toute sa manière de penser et d'écrire, nous révèle un disciple et un admirateur du vieil Œhlenschlæger.

A ce moment-là, le sens critique d'Ibsen n'est pas encore éveillé.

Il est imbu de tous les préjugés de l'époque.

La note dominante de la pièce est l'enthousiasme pour la tradition ancienne scandinave et le poète met dans la bouche d'une vierge méridionale l'éloge de ce temps fameux.

Avec plus de puissance qu'Œhlenschlæger n'en montrait d'habitude, le jeune Ibsen exprime la rudesse et la brutalité des Wikings mais il les met en relief dans une lumière très poétique qui les éclaire d'autant mieux que c'est une jeune fille étrangère qui dit son admiration pour les héros du Nord.

Blanka rêve de la Scandinavie, elle est charmée par les yeux bleus des rois de la mer — de même dans Œhlenschlæger en la pièce *Tordenskjold*, la jeune miss anglaise Carteret est folle d'enthousiasme pour les héros maritimes danois qu'elle ne vit jamais.

Aussi Maria dans *Vœringerne* est remplie d'admiration pour Harald Haarderaade.

Une pensée domine cette pièce, et elle doit être retenue — celle-ci que la *vie même* aurait abandonné le Midi pour gagner le Nord.

Dans le Midi, la vie avait porté ses fruits en *action* ; elle n'était plus que traduite par la peinture et la sculpture.

Dans le Nord, au contraire, rude et sans

civilisation, l'art n'était pas encore né et la vie était intense et puissante.

Cette pensée, Œhlenschlæger l'a exprimé lui aussi, mais dans Ibsen on sent moins que chez lui l'attachement au culte païen du Nord au détriment de la religion orientale du Christ.

La supériorité de Blanka priant pour ses ennemis frappe d'étonnement les païens du Nord et c'est en vain que le jeune roi Gandolf cherche à triompher de son émotion.

Dans Œhlenschlæger en la pièce *Hakon Jarl*, Odin dit à Olof Trygvason qui veut christianiser le pays, cette parole mémorable :

« Jeune homme laisse mes sapins tranquilles. »

De même quand Blanka dit :

« Ma foi transportée dans le Nord, couvrira de fleurs vos montagnes nues. »

Gandolf répond : — « Laisse la montagne nue s'écrouler. »

Blanka n'en aura pas moins la victoire .

Et, c'est l'esprit nouveau personnifié par cette femme de bonté qui accompagnera le roi de la mer vers la Scandinavie. C'est par cette influence que son être sera anobli et adouci. L'idéal le plus élevé de la pièce est donc la recherche de la *bonté*. Non plus la force, mais la bonté était pour Ibsen le rêve, l'idéal de ses vingt-deux ans et le même pour Œhlenschlæger qui en avait soixante-dix.

Le vieux Wiking, demeuré dans l'île lointaine et qui veut finir là ses jours est encore un personnage de Œhlenschlæger qui rappelle le héros des *Deux bracelets*. Et c'est aussi un trait de l'ancien romantisme que la résolution du poète Hemming qui restera dans l'île

pour chanter une dernière hymne et fermer les yeux du Wiking.

L'originalité du jeune poète éclate cependant dans les deux derniers vers du poème dramatique.

Blanka dit alors : « Ainsi l'âme normande purifiée s'élèvera de nouveau et cette fois elle sera victorieuse par l'esprit, si l'âme de Wiking s'élève du Tumulus pour aller à Walhal. »

Cette prédiction qui dépasse singulièrement la portée de cette petite pièce est fort importante pour Ibsen, puisqu'elle est contenue dans les seules lignes ajoutées de la main de l'auteur sur le manuscrit conservé au théâtre de Bergen.

Dans ces lignes en effet, il a exprimé sa foi forte et justifiée dans l'avenir du Nord.

*Le Tumulus* doit rentrer dans la première catégorie des œuvre d'Ibsen, les drames historiques, cette pièce vient s'inscrire dans le mêcycle que *Catilina*, *Madame Inger à Ostraat*, *Olaf Liljekrans*, *La Fête à Solhaug*, *Les Guerriers à Helgoland* et *Les Prétendants à la Couronne*.

Pour montrer, en effet, son dégoût absolu de la médiocrité ambiante, de la triste époque où il lui faut vivre, Ibsen se réfugie dans la légende héroïque de son pays.

Que sont les pâles individus du moment présent à côté de ces Normands qui se taillaient des royaumes avec leur épée et faisaient trembler le monde !

*Le Tumulus*, cet acte assez court, est une préface aux admirables drames historiques d'Ibsen. C'est à ce titre que nous signalons à l'attention du lecteur cette pièce, la première en fait, sinon en date de Henrik Ibsen.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (Le Tumulus)

---

**Représentations** : *Le Tumulus*, drame poétique en un acte, par Brynjolf Bjarme, représenté pour la première fois au Théâtre de Christiania, le 26 septembre 1850 et ensuite 29 septembre et 24 octobre, même année. Le rôle de Roderik fut rempli par Chr Fœrgensen ; celui de Gandalf par A. Smidth (tous deux danois) ; celui de Blanche par Mlle Laura Senvdsen (Mme Gundersen).

**Éditions** : La pièce a paru d'abord dans le journal *Bergenske Blade*, en 1854, nos 9-13. — L'édition définitive, à Copenhague, chez Hegel : Ibsen : *Samlede Værker*, tome X, 1902.

**Traductions** : Une traduction française a paru à Paris chez Per Lamm, 1903, par le Vicomte de Colleville et Fr. Zepelin (avec préface des traducteurs). — Une traduction allemande a paru à Berlin, 1898, dans tome II de : *Ibsens sæmtliche Werke*, par Emma Klingenfeld.

**Critiques** : Henrik Jœger : *Norske Forfattere* (Copenhague, 1883), pages 161-178. — T. Blanc : *Norges fœrste nationale scene* (Christiania, 1884), pages 165-167. H. Jœger : *Henrik Ibsen* (Copenhague, 1888), pages 67-70. — J.-B. Halvorsen : *Norsk Forfatter-Lexikon*, tome III, (Christiania 1889-92), pages 7, 8 et 82. — Georg Brandes : *Henrik Ibsen* (Copenhague, 1898), pages 123-126 (et de même en allemand, Ibsens : *Sæmth Werke*, tome II, pages 9-11). — V. Vasenius : *Henrik Ibsen, ett skaldeportrætt* (Stockholm, 1882), pages 39-45. — Emil Reich : *Ibsens Dramen*, 3 Aufl (Dresde et Leipzig, 1900), pages 15-17. — Roman Wœrner : *Henrik Ibsens Jugenddramen* (Münich, 1895), pages 32-35. — Rud. Lothar : *Ibsen*, 2 Aufl. (Leipzig, Berlin et Vienne, 1902), pages 22-23.

Aftenposten, Christiania, 1900, numéro du journal : 696.

# OLAF LILJEKRANS (1)

Ibsen, au commencement de l'année 1850, se mit à écrire encore un drame *romantique* en trois actes, ce sera le dernier de ce genre.

En parcourant les contes populaires de la Norvège recueillis par A. Faye et particulièrement celui intitulé Iustedals Rypen, le jeune écrivain avait trouvé le sujet d'une pièce nouvelle.

Ce conte : Iustedals Rypen retrace l'histoire d'une jeune fille que la peste avait épargnée et qui, restée seule et ignorée dans un hameau de la montagne, menait là une existence pleine de poésie.

Or, les deux premiers actes de cette pièce qu'Henrik Ibsen avait écrit en 1850 et qui sont conservés à la bibliothèque de Christiania portent le titre de *Rypen à Iustedal*, comédie nationale en quatre actes, composée par Brynjolf Bjarme : le pseudonyme d'Ibsen. Cette pièce restera plusieurs années sans être achevée, jusqu'au jour où en lisant les chansons populaire de la Norvège, recueillies par Landstad 1852-1855 et après avoir entendu la chanson d'Olaf Liljekrans, Ibsen fut saisi de nouveau par son sujet.

En 1856, l'Œuvre était enfin terminée et elle portait le titre cette fois d'*Olaf Liljekrans*, drame romantique en trois actes, par Henrik Ibsen et elle fut représentée au théâtre de Bergen le 2 et le 4 janvier 1857. Elle eut un succès assez marqué.

(1) Ibsen : *Olaf Liljekrans*. Traduction V^te^ de Colleville et Fr. de Zepelin. Paris, 1903. Per Lamm, édit.

Et pourtant Ibsen ne se montrait guère satisfait de lui-même, puisque en 1859 il remettait la pièce sur le chantier et s'efforçait de la transformer en opéra : *L'Oiseau de la montagne*, cela était qualifié ainsi, ne fut jamais terminé et Ibsen ne voulut plus entendre parler de cette comédie d'*Olaf Liljekrans* qui fut imprimée beaucoup plus tard seulement dans l'édition définitive de ses œuvres.

Voici le sujet :

Madame Kirsten Liljekrans et son voisin Arne fra Guldvik, las des querelles qui déchirèrent longtemps leurs deux familles, tentent de se réconcilier.

La fille de Arne, Ingeborg, se mariera avec le fils de Madame Kirsten, Olaf. Arne et Madame Kirsten tiennent tous les deux beaucoup à ce mariage. Le premier, parce que c'est un parvenu ambitieux, fier d'entrer dans la famille ancienne de Liljekrans : la seconde, parce qu'elle a besoin des richesses d'Arne fra Guldvik.

Mais peu avant la célébration du mariage, Olaf se rend à la montagne, et, là haut, il aperçoit une jeune fille, Alfhild, qui l'impressionne si fortement qu'il oublie sa fiancée et offre à l'inconnue de la prendre avec lui et de l'épouser.

Alfhild est tout à fait une enfant de la nature. La vallée montagneuse où elle fut élevée par son père Thorgjerd, le musicien, n'a pas été habitée depuis une épidémie terrible et la jeune fille n'est jamais sortie de cette vallée abandonnée.

Naïvement et pleine d'espérance, elle suit Olaf. Mais celui-ci, arrivé chez sa mère se laisse circonvenir et abandonne Alfhild.

Alors la fille sauvage, prise de désespoir, incendie la maison du parjure et se retire de nouveau vers la vallée, où elle se livre à son chagrin.

En même temps, Ingeborg, la fille de Arne fuit le toit paternel avec Hemming, un simple confident de son père, qu'elle préfère au Seigneur Olaf.

On poursuit Alfhild comme incendiaire, on la saisit, elle est condamnée à mort et l'on est sur le point de l'exécuter. Elle sera sauve cependant, selon la coutume, si un homme libre et sans tâche, répond de son innocence et consent à l'épouser.

Au moment extrême, où l'on va faire périr Alfhild. Olaf plein de repentir accourt et déclare qu'il veut la sauver et l'épouser. Madame Kirsten se décide à consentir au mariage en apprenant que la grande vallée appartient à la jeune fille.

Ingeborg et Hemming obtiennent eux aussi le pardon de Arne et son consentement à leur mariage.

A ce moment, l'écrivain était fortement influencé par les Eddas, les Sagas et les chansons populaires. *Olaf Liljekrans* est surtout une œuvre intéressante parce qu'elle nous montre l'enthousiasme profond d'Ibsen pour la chanson héroïque.

C'est pourtant à ce même moment que l'auteur commence à laisser entrevoir son scepticisme pour la forme romantique à laquelle il est encore attaché par la tradition.

La pièce est écrite en pur danois et c'est à peine si l'on y rencontre une dizaine de termes norvégiens. Les vers sont bien faits, mais sans originalité.

Nous le répétons, Ibsen est encore à ce moment le disciple de la grande école romantique danoise.

La valeur dramatique de cette comédie est discutable.

Les personnages manquent d'unité dans le caractère ; des cimes élevées du romantisme, ils tombent dans le terre-à-terre le plus bourgeois.

Olaf, le personnage principal est dépourvu d'énergie. Alfhild change d'état d'âme un peu rapidement. Et les *quiproquos* sont vraiment d'une fréquence et d'une invraisemblance inacceptables.

Malgré tous ces défauts, cette pièce comme l'a fait voir M. Georges Brandès a cependant un grand intérêt psychologique pour le critique.

On y voit Ibsen prêt à cesser d'appartenir à l'école romantique — et la satire et le pessimisme percent déjà chez lui. — Il y a plusieurs indices de ce nouvel esprit dans Olaf Liljekrans.

Alfhild, fille de Thorgjerd le musicien, qui vit sur la montagne déserte a reçu de son père certaines conceptions poétiques sur la vie et surtout sur la mort.

Il lui a appris que la mort est un Elfe qui délivre l'âme du souffrant et lui préparant un lit de roses et de lys, l'enlève au ciel enveloppé de ces fleurs ; mais déjà dans le deuxième acte, Alfhild découvre que la mort est loin d'être aussi poétique.

Et doucement et douloureusement elle s'écrie :

« La mort n'était pas ainsi dans la chanson de mon père ».

De leur côté Hemming et Ingeborg, pour

éviter un mariage imposé se retirent sur la montagne pour y vivre d'une vie *idyllique*.

Ils veulent se nourrir de leur chasse et de leur pèche, ils découvrent qu'Hemming n'a pas d'arc et a également négligé d'apporter ses filets.

Quant à Ingeborg, elle ne saurait se passer de ses suivantes, ni des fètes où l'on danse et où l'on chante.

Aucun d'eux ne peut vivre sans cette société qu'ils viennent de quitter et le premier jour de leur amour la passion n'est pas assez forte pour leur faire oublier ceux qu'ils ont laissé derrière eux.

Il y a vraiment là une situation qui nous annonce déjà une scène de la *Comédie de l'Amour*, entre Falk et Svanhild, lorsque Guldstad a fait comprendre à Svanhild le côté agréable des choses pratiques de la vie et la valeur du bien-être que donne la richesse..

En somme, *Olaf Liljekrans* termine cette phase qui commence à *La Nuit de Saint-Jean*. La chanson populaire n'avait plus rien à offrir à Ibsen, les Sagas dans leur grandeur tragique devaient maintenant s'emparer de son génie — jusqu'au moment où dans la *Comédie de l'Amour* il offrira sa première pièce moderne à la Norvège.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (Olaf Liljekrans)

---

**Représentations** : Représenté au théâtre de Bergen, le 2 et le 4 janvier 1857 ; musique par F. G. Scedimy. Le rôle d'Olaf fut rempli par Prom, celui d'Alfhild par Mme Brun, celui de Mme Kirsten par Mlle Sœrensen, etc.

**Éditions** : *Olaf Liljekrans*, Henrik Ibsens, *Samlede Værker*, tome X (Copenhague, 1902), chez Hegel.

**Traductions** : Une traduction française a paru à Paris, chez Per Lamm, 1903, par le Vicomte de Colleville et Fr. Zepelin (avec préface des traducteurs).

Une traduction allemande a paru à Berlin, 1898, dans tome II de : *Ibsens Sæmtliche Werke*, par Emma Klingenfeld.

**Critiques** : T. Blanc : *Norges første nationale scene* (Christiania, 1884), pages 212-215. — H. Jœger : *H. Ibsens, Olaf Liljekrans* (voir : Nyt tidsskrift VI (Christiania, 1887), pages 76-103. — H. Jœger : *H. Ibsen* (Copenhague, 1888), pages 112-119. — J.-B. Halvorsen : *Norsk Forfatter Lexikon*, tome III (Christiania, 1889-92), page 34. — H. Jœger *En romantisk Opera af Ibsen* (Folkebladet, Christiania, 1891), pages 359-363). — H. Jœger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania et Copenhague, 1892), pages 18-22. — Georg Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), pages 126-133 (et de même en allemand, dans *Ibsens*, *Sæmtl Werke*, tome II, pages XIX-XXIV). — Yon Sœrensen : *Ibsen* (Norsk skoletidende, 1898, Tillœg, pages 102-107). — V. Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), pages 87-102. — Emil Reich : *Ibsens Dramen*. 3 Aufl. (Dresde et Leipzig, 1900), pages 29-32. — Roman Woerner : *Ibsens Jugenddramen* (Münich, 1895), pages 53-58. — Lothar : *Ibsen*. 2 Aufl. (Leipzig, Berlin et Vienne, 1902), pages 36-37.

## LA FÊTE A SAULAUG [1]

Ibsen venait de terminer *Mme Inger à Ostraat*, lorsque quelques mois après il composa *La Fête à Solhaug*.

Cette fois, il s'inspire plus particulièrement des Sagas et c'est dans leur langage qu'est écrit le drame et il est placé à leur époque.

Mais Ibsen lui-même nous parlera de cette pièce.

« Laissez-moi, en deux mots, vous conter comment fut écrit *La Fête à Solhaug*, pendant l'été 1855. En travaillant à *Mme Inger*, l'année précédente, j'avais dû étudier de près l'histoire et la littérature du moyen âge en Norvège.

Je m'efforçais de vivre par la pensée à cette époque, et de m'exprimer dans le langage de ce temps. Mais, par lui-même, ce temps n'est pas d'un intérêt très palpitant et n'offre pas beaucoup de sujets d'études au dramaturge.

Voilà pourqui je dus puiser bientôt aux sources des Sagas. Les Sagas purement historiques ne m'intéressaient pas encore. Je ne savais pas utiliser pour mes drames les luttes épiques des rois, des ducs et d'une partie du peuple.

Ce n'est que plus tard, que je compris le parti à en tirer. Au contraire, dans les Sagas islandaises, je puisai ce qui m'était indispensa-

(1) Ibsen : *La Fête à Solhaug*. Traduction Vte de Colleville et Fr. de Zepelin. Paris, 1903. Per Lamm, édit.



*Madame IBSEN.*

ble pour faire vivre les sentiments et les pensées qui me dominaient alors.

Je découvris l'excellente traduction des Sagas Islandaises de N.-M. Petersen et l'idée des *Guerriers à Helgoland* vint aussitôt à mon esprit. »

Ibsen trouve d'abord ces deux types de femmes dont il fera Hjordes et Dagny, les deux rivales des *Guerriers à Helgoland*. Puis une scène tumultueuse de luttes et de querelles autour d'un grand festin.

Margit et Signe seront aussi deux rivales — et les scènes de *La Fête à Solhaug*, vivantes et brutales comme les festins homériques. « Outre cela, il prendra aux Sagas leurs poésies et leur note caractéristique ».

Avant de pouvoir achever cette pièce, Ibsen dut l'abandonner pour ses fiançailles, son mariage. Mais il la reprend bientôt après : « Les Chansons populaires de Norvège qu'on venait de publier eurent sur mon esprit une profonde influence, ajoute Ibsen, les sentiments qui m'agitaient alors s'accordaient mieux avec le romantisme du moyen âge qu'avec les faits historiques, avec la forme poétique qu'avec la prose ».

Voilà pourquoi la tragédie des *Guerriers* fut d'abord un drame lyrique, *La Fête à Solhaug*.

Les deux types tragiques de *Dagny et Hjördis* devinrent *Margit et Signe*. Le Wiking Sigurd le héros, fut Gudmund et le festin qui devait tenir une seule scène des *Guerriers*, occupe toute l'action de *La Fête à Solhaug*.

J'ai voulu prouver, écrit Ibsen, que cette pièce était conforme à mon état d'âme à ce moment précis.

Voici l'action de la pièce :

Deux jeunes filles, Margit et Signe, sont ruinées par la mort de leur père. Elles sont seules au monde. Leur ami d'enfance, le poète Gudmund est parti à l'étranger. L'aînée aime l'absent, mais, par vanité, elle épouse un riche seigneur ridicule et peureux, nommé Benght. La richesse acquise, Margit souffre de sa déchéance auprès de son grotesque seigneur qui la croit fière de son rang.

Ecoutons ce dialogue :

BENGT

A vrai dire, je n'étais pas très jeune quand j'ai demandé ta main, mais j'étais le plus riche de la contrée. Et si tu étais très belle et très noble, ta dot était trop maigre pour tenter un amoureux.

MARGIT, *à elle-même*

Et pourtant, comme j'étais riche, alors !

BENGT

Que dis-tu ?

MARGIT

Rien ! Rien.

Je veux me faire belle, mettre mes perles et mes bagues, n'est-ce pas joyeuse fête, ce soir ?

BENGT

J'aime à t'entendre parler ainsi. Mets tes parures les plus riches, afin que nos hôtes puissent dire : heureuse l'épouse de Bengt Gauteson. (*Il sort*).

Dès que cet imbécile odieux a quitté la mal-

heureuse créature qu'il blesse si cruellement par sa brutalité, elle se laisse tristement glisser sur sa chaise et en larmes au milieu de sanglots elle s'exclame :

MARGIT

Heureusement, le voilà parti. Quand je le vois, mon cœur cesse de battre, comme si un froid mortel le glaçait.

Au même instant, Signe annonce à sa sœur que Gudmund, le poète aimé, l'ami des jeunes années, est arrivé. La pauvre Margit s'imagine alors qu'il lui rend visite pour se rire de sa douleur ou abuser de sa tendresse. Elle le reçoit avec une fierté hautaine, et fait semblant non seulement de l'avoir oublié, mais de ne pas même le reconnaître.

GUDMUND, *s'avance vers elle.*

Margit ! ma chère Margit.

MARGIT, *s'arrête et regarde avec indifférence.*

Excusez-moi, seigneur Chevalier, mais ?... (*Elle semble ne le reconnaître qu'avec hésitation*).

Ah ! si je ne me trompe, vous êtes Gudmund Alfsôn.

(*Elle lui tend la main*).

GUDMUND, *sans prendre la main.*

Comment as-tu pu hésiter à me reconnaître?

BENGT, *riant.*

Mais, Margit, où as-tu la tête ? Je t'ai prévenue tout à l'heure de l'arrivée de ton cousin.

MARGIT, *s'avance vers la table, côté droit.*

Douze ans, c'est bien long, Gudmund.

GUDMUND

Mais voici sept ans que nous nous sommes vus.

MARGIT

Il doit y avoir plus longtemps.

GUDMUND

Je serais tenté de le croire, — cependant c'est l'exacte vérité.

MARGIT

Etrange ! — J'étais une enfant alors, et mon enfance me paraît si lointaine.

(*Elle se jette sur un siège*).

Prenez donc un siège, mon cousin. Reposez-vous, car ce soir vous devrez nous réjouir de vos chants.

(*Avec un sourire forcé*).

Vous savez que c'est une grande et joyeuse fête chez nous, aujourd'hui.

GUDMUND

On m'a prévenu dès mon arrivée.

BENGT

Et oui, voici trois ans aujourd'hui que j'épousai...

Margit l'interrompt. Son parent sait déjà, et elle offre à Gudmund de se débarrasser de son manteau.

Il refuse, il fait froid, beaucoup plus froid qu'il n'aurait cru.

BENGT

Moi j'ai très chaud, je me suis donné beaucoup de mouvement, il est vrai.

Maintenant, je vous laisse. Parlez des jours passés, et toi, Margit, veille à ce que le temps ne paraisse trop long à notre hôte.

Alors Gudmund demande des nouvelles de Signe qui habite, lui a-t-on dit avec Margit.

GUDMUND

— Jadis, Signe était si douce,
— Elle ignorait les malices et les ruses des jeunes [filles.
— Quand je me rappelle ses yeux bleus,
— Ils me font songer aux anges du paradis.
— Mais tout change tant en sept ans.
— Dites-moi, depuis que je suis parti,
— A-t-elle beaucoup changé, elle aussi.

MARGIT, *plaisantant avec difficulté.*

— Elle aussi ? Est-ce l'usage de la cour
— De parler aussi peu galamment ?
— Vous me rappelez
— Que le temps est un singulier maître...

GUDMUND

— Fort bon, Margit, puisque vous m'avez com- [pris.
— Mais jadis toutes deux, vous étiez affectueuses [pour moi
— Et vous avez pleuré quand je suis parti.

MARGIT, *émotionnée.*

Oui, sans doute, autrefois.

Gudmund la regarde avec compassion, puis à voix basse il lui dit :

Votre mari ne nous a-t-il pas dit
De parler du cher passé.

Margit répond avec violence que ces sou-

venirs lui sont pénibles : que lui, raconte ses aventures depuis le départ.

GUDMUND

Jamais dans le palais du Roi
Je ne fus aussi heureux
Qu'au temps où j'étais enfant
Dans ma pauvre demeure.

MARGIT, *sans le regarder.*

Et moi, chaque jour à Solhaug,
J'ai remercié le Seigneur
De l'heureux lot qu'il m'avait accordé.

GUDMUND

Vous êtes heureuse...

MARGIT, *irritée.*

Et ne suis-je pas respectée et libre ?
Mes ordres ne sont-ils pas exécutés ?
Ne puis-je agir selon mon gré ?
Personne n'est au-dessus de moi,
Et vous le savez, j'ai toujours voulu être la pre-[mière.
Vous avez pensé me trouver malheureuse
Sous le fardeau de ma grandeur.
Mais, vous le voyez, je suis heureuse
Et mon âme est légère.
Voici pourquoi votre visite à Solhaug était inutile
Et vaine sera votre attente.

GUDMUND

Que voulez-vous dire, Madame ?

MARGIT, *se levant.*

Je sais parfaitement
Pourquoi vous êtes ici seul avec moi.

GUDMUND

Vous savez pourquoi je viens
Et vous êtes irritée ?

*(Il salue et s'apprête à partir).*

Que la paix de Dieu vous accompagne
Alors, adieu, noble Dame.

MARGIT

Il eût été plus digne à vous
De demeurer dans le palais du Roi.

GUDMUND, *s'arrêtant.*

Le palais du Roi ?
Pourquoi railler mon malheur.
Je vous ferai juge
De ma haute fortune.
Vous désiriez connaître la raison
De ma venue à Solhaug.

MARGIT

Je la connais.

GUDMUND

Alors, vous savez l'étendue de ma misère,
Vous savez, n'est-il pas vrai,
Que je suis proscrit...

Margit terrifiée comprend combien elle a été cruelle. Proscrit ! Gudmund est proscrit et il veut partir :

Il est venu chercher asile auprès d'elle mais, devant cet accueil glacial, il va repartir, puisqu'il n'a plus d'amis. — Vainement Margit insiste, il a l'âme trop fière pour accepter une hospitalité ainsi offerte. Adieu !

MARGIT

Assez, assez ! tu regretteras
Certainement ces paroles amères.
Si j'avais su que banni et fugitif
Tu faisais voile vers Solhaug,
Jamais jour n'aurait été béni comme celui-ci,
Et jamais il n'y aurait eu pour moi
D'heure plus fortunée que celle où le proscrit
Serait devenu mon hôte.

GUDMUND

Que dis-tu, que faut-il croire ?

MARGIT

Crois qu'à Solhaug tu as des amis et des parents dévoués.

(*Elle lui tend la main*).

GUDMUND

Mais tout à l'heure...

MARGIT

Oublie cela !
Mais écoute-moi attentivement et tu comprendras !
Pour moi la vie est sombre comme la nuit
Dépourvue d'étoiles.
Rien ne saurait adoucir ma douleur,
Car, hélas ! j'ai vendu ma jeunesse,
J'ai échangé mon joyeux espoir contre de l'or,
Je me suis enchaînée de mes propres mains.
Crois-moi, l'or est bien peu de chose
Quand l'âme est remplie de tristesse.
Oh ! comme j'étais heureuse jadis
Quand nous étions enfants,
Nous étions pauvres, modeste était notre maison,
Mais l'espoir fleurissait dans mon cœur.

GUDMUND, *qui n'a cessé de la comtempler*.

Et déjà ta magnifique beauté se dessinait.

MARGIT

Sans doute, mais ce fut la louange qui me perdit.
Tu dus partir pour l'étranger.
Hélas, et l'harmonie de tes chants
Résonnait toujours dans mon cœur
Et mon front s'assombrit au souvenir du passé.
Pour moi, tu avais chanté toute la joie
Que peut contenir une poitrine humaine.
Gaiement tu m'avais conté la joyeuse vie
Des nobles dames et des seigneurs d'autrefois.

Ensuite, les amoureux arrivèrent de l'est et de
[l'ouest
Et puis...
Et puis j'épousais mon mari.

GUDMUND

Oh ! Margit.

MARGIT

Il ne se passa pas beaucoup de jours
Avant que je ne versai des larmes amères.
Songer à toi, mon ami et mon parent,
Ce fut le seul bonheur qui me resta.
Combien vide me semblait le grand hall de Sol-
[haug,
Et vides aussi toutes les grandes salles du château
Bien des chevaliers et bien des nobles dames fu-
[rent nos hôtes,
Nombre de poètes chantèrent en mon honneur,
Mais pas un ne me comprît.
Pas un ne devina mon malheur.
Javais froid comme si j'habitais la montagne
Et mon front brûlait,
Mon sang bouillonnait.

GUDMUND

Mais ton mari ?

Margit n'a jamais aimé son mari, elle l'a épousé pour son argent et les trois années écoulées depuis le terrible jour de cette fatale union ont été un horrible supplice. Elle a cru que Gundmund venait railler sa douleur, c'est la cause de son attitude hostile.

A la suite de cette explication, Margit se croit aimé, alors que Gudmund, en retrouvant Signe s'éprend d'elle et qu'elle aussi l'aime passionnément.

GUDMUND

« Signe, mon lis blanc éclatant et parfumé.

SIGNE, *à la fois joyeuse et saisie.*

« Oh, il m'aime !

GUDMUND

« Oui, et plus que tout au monde !

SIGNE

« Eh quoi, j'aurais pu posséder tout ton désir !
« Occuper toute ton âme ?
« Puis-je te croire ?

GUDMUND

« Certes !
« Entends-moi, Signe. Pendant que les années s'é-
[coulaient,
« Fidèlement, chaque jour,
« Je pensais à vous deux, mes douces et jolies
[fleurs,
« Mais je ne savais pas encore ce qui se passait
[dans mon âme.
« Quand je partis, tu étais petite comme un sylphe,
« Oui, comme un de ces sylphes qu'en nos rêves
[nous voyons
« Jouer dans les forêts.
« Mais aujourd'hui quand je suis rentré à Solhaug,
« Alors tout d'un coup, j'entendis la voix de mon
[cœur,
« Je compris que si Margit était une belle et noble
[dame
« Toi tu étais la plus belle de toutes les vierges.

SIGNE, *qui n'a suivi qu'à moitié les paroles de Gudmund, dit :*

« Je me rappelle qu'un soir d'hiver
« Nous sommes demeurés près du foyer.
« Oh, il y a bien longtemps,
« Tu me chantais l'histoire d'une jeune fille
« Que le Nixe avait enchantée et captivée.
« Et chez le Nixe elle oubliait père et mère,
« Elle oubliait sa sœur et son frère,
« Elle oubliait même le ciel et la terre.
« Elle oubliait même Dieu et les saintes Ecritures.
« Mais alors il arriva
« Qu'un beau jeune homme au bord de l'eau
« Tristement joua de la harpe
« Et le son de l'instrument résonna bien loin,

« Et la jeune fille qui dormait au fond de l'eau
« Se réveilla aussitôt de son lourd sommeil,
« Et il fallut que le Nixe la délivrât.
« Parmi les nénuphars elle s'éleva à la surface de
[l'eau.
« Et alors elle reconnut le ciel et la terre
« Elle entendit le nom de Dieu et les saintes pa-
[roles.

GUDMUND.

« Signe, ma belle fleur !

SIGNE.

« Comme cette jeune fille
« Moi aussi j'ai sommeillé.
« Mais tes paroles mystérieuses de ce soir
« Sur la puissance de l'amour
« M'ont joyeusement réveillée.
« Le ciel me semble plus bleu qu'autrefois,
« Plus beau aussi le vaste monde.
« Il me semble comprendre le langage des oiseaux
« Quand je me promène ici avec toi.

GUDMUND.

« L'amour est une grande puissance
« Qui réveille dans la poitrine des hommes
« Des pensées, des nostalgies, des désirs.
« Mais allons maintenant voir ta sœur.
« Elle doit tout savoir.

Margit est désespérée en comrpenant que Gudmund et Signe s'aiment ; elle s'imagine que Gudmund l'aimerait malgré tout si elle était libre. Une horrible lutte intime entre sa conscience et sa volonté éclate. Elle se décide à empoisonner son mari pour être libre. Cette partie tragique du drame est très remarquable.

Demain, Gudmund s'en ira loin, à travers de vastes régions, et Margit demeurera seule avec son époux ; son lot sera celui des fleurs,

il ne lui restera plus qu'à se faner et à souffrir.

Elle ne restera pas enfermée dans cette prison ! Non, sa jeunesse est trop précieuse, trois années furent sacrifiées à son mari ; désormais, tout est fini.

Au loin, c'est la vie. Comme une Walkyrie, elle veut accompagner Gudmund, partager sa joie, calmer sa douleur, suivre ses pas, veiller sur son sommeil, et le peuple étonné verra passer le beau cavalier et son épouse Margit.

Son épouse !...

Mais Signe ! sa sœur. Le chagrin la tuerait. Pourtant, qui sait ?

Elle est si jeune !

Avec le poison, si elle osait, son mari s'endormirait pour l'éternité...

Quel charme étrange possède le péché, pense-t-elle.

Il semble que le bonheur a plus de valeur quand il faut l'acquérir au prix du sang.

Au prix même de la perte de son âme. A ce moment, Bengt entre du côté du balcon, un grand broc de bière vide à la main. Son visage est enluminé, il marche d'un pas chancelant, et jette le broc sur la table, puis il dit :

BENGT

« Voilà une fête dont on parlera longtemps.

« Te voilà, Margit ? Tu vas mieux, c'est heu-
« reux. »

MARGIT, *qui cache une fiole de poison.*

La porte est-elle fermée ?

BENGT, *prenant place à la table, côté gauche.*

J'ai veillé à tout, j'ai conduit jusqu'au portail les derniers invités : mais qu'est devenu

Knut Gœsling, ce soir ? Donne-moi à boire, Margit ? j'ai soif, remplis-moi ce gobelet.

MARGIT

Tu demandais ce qu'était devenu Knut Gœsling ?

BENGT

Oui, puisque ce vantard m'a menacé ce matin, j'en ai gardé le souvenir.

MARGIT

Il nous menaçait bien davantage cette nuit, en partant.

BENGT

Vraiment ? eh bien, je vais le tuer.

MARGIT, *avec un sourire de mépris.*

Hum !

BENGT

Je te dis que je le tuerai. Dix hommes comme lui ne m'effrayeraient pas. Dans cette chambre est suspendue la hache de mon grand-père et quand cette hache est dans ma main, alors...

(*Tapant sur la table, il boit*).

Demain, je partirai avec mes hommes et je tuerai Knut Gœsling.

(*Il vide le gobelet*).

MARGIT

Oh ! dégoût ! être forcée de vivre avec un pareil homme.

BENGT

Margit, viens, remplis encore mon gobelet.

(*Il s'approche et veut la faire asseoir sur ses genoux*).

Ha, ha, ha, comme tu es belle, Margit ; je te veux ce soir.

MARGIT, *se débarrassant de lui.*

Laisse-moi.

(*Elle va du côté droit avec le gobelet*).

BENGT

Tu n'es pas aimable, ha, ha, ha, cela nous est permis, n'est-ce pas ?

MARGIT, *à voix basse, en remplissant le gobelet.*

Que je te verse à boire pour la dernière fois.

(*Elle laisse le gobelet devant lui et veut partir du côté gauche*).

BENGT

Ecoute, Margit, tu peux remercier le ciel de m'avoir épousé avant le retour de Gudmund

MARGIT, *en s'arrêtant sur la porte.*

Pourquoi ?

BENGT

Parce que le bien qu'il possède ne vaut pas le dixième de ma fortune et je suis sûr qu'il t'aurait demandée en mariage si tu n'avais pas été châtelaine à Solhaug.

MARGIT, *s'approchant et jetant à la dérobée un regard vers le gobelet.*

Tu crois ?

BENGT

Je l'affirme, Margit.

MARGIT

Il le regrette crois-tu ?

BENGT

Mais oui, mais oui ! Si tu avais été libre... ha, ha, ha! Gudmund, comme les autres, m'envie d'être ton mari, voilà pourquoi je t'aime tant, Margit.

Donne mon gobelet... là, remplis-le jusqu'au bord.

MARGIT, *allant d'un pas indécis vers le côté droit.*

Oui.

BENGT

Knut Gœsling, lui aussi, a demandé la main de Signe, mais celui-là je le tuerai.

Gudmund est un brave garçon : il aura ta sœur, nous vivrons tous ensemble comme de bons voisins. Nous passerons le temps ensemble, avec nos femmes, à boire et à causer.

MARGIT, *faisant montre d'une grande lutte intérieure, dit :*

Oui, oui, oui !

BENGT

Ha, ha, ha. Au commencement je m'imagine que Gudmund me regardera un peu de travers lorsque je t'embrasserai devant lui ; mais cela passera, avec le temps.

MARGIT, *à voix basse.*

C'en est plus qu'une créature humaine puisse supporter !

(*Elle verse le contenu de la fiole dans le gobelet, va vers la fenêtre et jette la fiole au dehors*).

Ton gobelet est plein.

BENGT

Donne-le, alors !

MARGIT, *en proie à une lutte intérieure.*

Ne bois plus cette nuit.

BENGT, *riant et se renversant sur le fauteuil.*

Ha, ha, tu m'attends sans doute.

(*Clignant de l'œil*).

Retire-toi, je vais te suivre.

MARGIT, *soudainement décidée.*

Ton gobelet est rempli.

(*Le montrant*).

Le voilà !

(*Elle sort vite du côté gauche*).

Mais le mari, au moment même, est appelé par des valets annonçant que Knut, le mauvais sujet qui terrorisait tout le monde, pendant le festin est revenu avec des armes, il s'élance avant d'avoir bu à la coupe empoisonnée et il est tué par Knut.

Alors Margit se résigne à la volonté de Dieu.

MARGIT, *entre Gudmund et Signe.*

Ainsi la punition suit la faute.
Des anges gardiens, doux et tendres
M'ont gardée du péché
Et sauvée, avant qu'il fut trop tard.
Je sens maintenant que la vie de l'âme
Vaut plus que le bonheur en ce monde.
J'ai senti l'horreur du crime et le repentir est venu
[quand j'allais perdre mon âme.
Au couvent de Sainte-Sunnive, je veux aller pleu-
[rer.

(*Gudmund et Signe veulent parler.*)

Silence ! rien ne saura m'ébranler
(*Elle joint leurs mains*).
Gudmund, aime bien ton épouse. Que votre union
[soit bénie, que Dieu vous protège.

Elle rentre au couvent. Gudmund et Signe enfin unis s'exclament :

GUDMUND

Signe ! ma femme, voici le matin, le jour qui va éclairer notre jeune amour.

SIGNE

Mes meilleurs rêves, mes plus beaux souvenirs, c'est à toi, c'est à ta harpe que je les dois, mon noble chanteur. Dans la douleur et dans la joie, tu feras résonner les cordes de ta harpe, et, crois-moi, au plus profond de ma poitrine un écho te répondra.

*Hommes et femmes chantent en chœur.*

Au-dessus de la terre veille un astre lumineux.
Qui guide les pas de l'homme de bien.
Et lui envoie un doux rayon d'espérance.
Que le Seigneur Dieu soit loué dans le ciel.

Cette pièce, merveilleusement écrite dans un style précieux, moitié vers et moitié prose, imité de la langue tourmentée des Sagas, est un véritable tour de force de virtuosité. Les poésies sont exquises — la musique de Skedivy et de Paolo Sperati les ont rendues populaires partout.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (La Fête à Solhaug)

---

**Représentations** : Théâtre de Bergen, le 2 janvier 1856 (musique par Schediwy) ; Théâtre de Christiania, le 13 mars 1856 (musique par Paolo Sperati), et même théâtre, avec nouvelle mise en scène, 6 décembre 1897 (musique par Lange-Müller ; Théâtre Royal à Stockholm, 4 novembre 1857 ; Théâtre de casino, à Copenhague, 6 décembre 1861 (musique par Glœser) ; Théâtre de Dagmar à Copenhague, 2 novembre 1886 ; à Vienne, au Burgtheater, 22 novembre 1901 et à Münich, au Deutsches Theater, avril 1894.

**Éditions** : *Gildet paa Solhaug*, par Henrik Ibsen, Christiania, 1856. — Même pièce, 2e édition, avec préface de l'auteur, Copenhague, 1883 ; même pièce dans l'édition définitive de *Ibsens Samlede Vœrker*. Copenhague.

**Traductions** : *La fête à Solhaug*, traduction : Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin, Paris, 1903, Per Lamm, éditeur. — *Das Fest auf Solhaug*, traduction : Emma Klingenfeld, préface Dr Elias (Leipzig 1888), même pièce dans l'édition définitive de *Sæmtl Werke*, Berlin, 1898, tome II. — *Prazdnik y Solhaugè*, traduction : Mirovie, Saint-Pétersbourg, 1896.

**Critiques** : Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), pages 133-136 (du même dans l'introduction de l'édition allemande *Ibsens sæmtliche Werke*, tome II, pages XVI, etc.). — H. Jœger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), pages 102-111. — Vasenius : *Ibsens dram dikning* (Helsingfors, 1879), pages 76-112. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), pages 71-86. — Woerner : *Ibsens Jugenddramen* (München, 1895), pages 44-51. — Von Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), pages 19-22. — Reich : *Ibsens dramen* (Dresde, 1894), pages 15-18. — Bayesen : *A commentary on the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), page 26. — Erhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), pages 38-40.

**Parodie** : *Gilet paa Mœrrohaug*, par Olaf Skavlan, 1857. — 2e édition 1876.

# MADAME INGER A ŒSTRAAT [1]

Deux années s'étaient écoulées depuis un échec qu'avait subi à la scène *La Nuit de Saint-Jean*, une pièce qui ne revit plus la lumière (2 janvier 1853).

Le maître fit jouer alors un drame historique intitulé : « *Madame Inger à Ostraat* », un épisode de l'histoire norvégienne. Cette pièce atteste les progrès que le dramaturge vient de faire dans son art. Techniquement parlant *Madame Inger* est supérieure à *Catilina* et au *Tumulus*, aussi deux pièces de début. Ibsen n'a pas seulement cultivé son esprit par la lecture des œuvres dramatiques les plus connues, celles de Diderot, de Lessing, d'Herman Hettner surtout, mais il a bénéficié de l'expérience acquise pendant les années, où il fut instructeur et metteur en scène aux théâtres de Bergen et de Christiania.

Poète, acteur et spectateur à la fois, il commence à se familiariser avec la technique, en écrivant il se préoccupe de l'effet à produire, la pièce composée et lue n'est pas encore la pièce vue à la scène et c'est là seulement que le metteur en scène comprend vraiment les difficultés techniques qui restent à vaincre.Herman Hettner dans son ouvrage intitulé : « *Das Moderne Drama* » n'a pas hésité à affirmer que notre enthousiasme pour Shakespeare nous égarait et qu'il ne s'agissait pas de faire des

(1) *Madame Inger à Œstraat*, 5 actes. Traduction V^te de Colleville et Fr. de Zepelin. Per Lamm, éditeur, 1903.

drames historiques avec de vagues chronique, mais indispensable de respecter la vérité dans la composition, l'unité dans l'action et nécessaire de mettre en relief les caractères pour les examiner psychologiquement.

Et c'est ainsi qu'Ibsen s'efforça de créer *Madame Inger à Ostraat*. L'unité de temps et de lieux y sont respectés. Si dans *Catilina* nous changeons de scène à chaque instant, l'action dans *Madame Inger* se déroule pendant une nuit, dans la salle des chevaliers du château d'Ostraat et le sentiment d'horreur et de terreur qui est au fond de la pièce ne fait que s'accroître d'acte en acte.

Ainsi la crainte des revenants domine le premier acte, l'ombre de la morte se dresse entre les amoureux dans les actes suivants et à la fin le meurtre de son propre fils par Madame Inger, ses hallucinations et la folie qui en résultent, tiennent l'âme du spectateur glacée d'effroi !

Nous allons, maintenant, résumer hâtivement cette pièce et examiner avec *Henrik Jæger, Sars et Daa*, comment Ibsen s'est éloigné de la vérité historique pour créer à son gré, selon la vérité psychologique, un drame de caractère.

L'action se passe au château d'Ostraat, non loin du fiord de Trondhjem, en l'an 1528. L'histoire de la Norvège était étrangement sombre à cette époque. La noblesse se meurt sous la royauté démocratique de Pierre (XIII^e^ siècle), les châteaux sont aux mains de gentilhommes danois qui *tondent* de très près les malheureux paysans norvégiens et chassent les représentants des anciennes familles nobles avec l'aide des Suédois.

Madame Inger est très populaire, c'est sur elle que les Norvégiens fondent l'espérance de secouer le joug de l'étranger. Enfant près du cercueil de Knut Alfson, *le dernier chevalier Norvégien*, traîtreusement assassiné par les Danois, elle a juré vengeance, juré de consacrer sa vie entière au relèvement de la patrie. Tragiquement hautaine elle est le véritable type de la fierté aristocratique. Dans sa jeunesse elle fut la maîtresse de *Sten Sture*, dont elle a un fils élevé loin d'elle. Ce fils est une sorte d'otage entre les mains de ses amis qui la poussent à se soulever, tandis qu'elle paraît transiger avec l'ennemi commun et que la terreur de compromettre la vie de son enfant l'empêche de se résoudre à un acte irrémédiable.

Elle a épousé un vieillard, Nils Gyldenlove, qui lui a donné trois filles, l'une est mariée à un gentilhomme danois avec lequel elle traîne misérablement sa vie ; la seconde a subi la séduction d'une sorte de Don Juan danois et la troisième, Eline, également mise à mal par le même gentilhomme se désespère en sachant que son amant a abusé de sa sœur.

(Nous retrouvons dans *Catilina* une situation analogue).

Madame Inger assiste impassible à tant de malheurs ; elle n'est dirigée que par deux sentiments : l'adoration pour son fils qu'on lui empêche de voir et l'espérance de pouvoir arriver à soulever sa patrie contre l'envahisseur. Dans son cœur ces deux passions se combattent ardemment.

Après avoir tout sacrifié pour ce fils qu'elle rêve roi, elle finit en une fatale erreur par le faire périr elle-même. Alors comme elle

devient folle, son fidèle serviteur lui dit : que vous faut-il maintenant Madame ?

Madame Inger. — Une place auprès de mon enfant !

A vrai dire, si la plupart des personnages de ce drame historique sont des types de convention à la façon d'Œhlensclager, Madame Inger est une création puissante et où l'on retrouve quelques-unes des grandes qualités qui anoblissent l'œuvre d'Ibsen. En effet, à côté de ces êtres de douceur et de résignation, comme Svanhilde ou Madame Stockmann, se trouvent des femmes énergiques, comme Rebecca West, Hedda Gabler, Madame Alving et même Nora dans le dernier acte de *Maison de Poupée*.

Mais Rebecca et Hedda subissent l'influence de leur nervosité. Madame Inger, elle, est impassible, c'est un type entier, puissant, qui rappelle certaines femmes de la Renaissance italienne. Madame Inger est une femme tragique : elle est conduite par la fatalité comme dans la tragédie antique : elle est écrasée entre son amour pour la patrie et son amour maternel. Ecoutez-là, lorsque trahie et ne pouvant plus feindre, elle parle librement à Olaf Skaktavl, le gentilhomme norvégien banni, et à Nils Lykke, le chancelier danois, séducteur de ses filles et en outre, l'ennemi et le vainqueur cruel de sa patrie.

MADAME INGER

Ecoutez-moi, monsieur le Conseiller d'Etat. Il faut que vous sachiez tout. Vous aussi, mon vieux et fidèle ami !

Vous avez rappelé à ma mémoire le jour

funeste où Knut Alfson fut massacré à Oslo Vous m'avez rappelé le serment que j'ai prononcé, près du corps, devant les plus braves soldats de la Norvège.

Alors, c'est à peine si j'étais femme, mais en moi je sentais une force divine et je pensais, à ce que beaucoup ont cru plus tard, que j'étais l'élue de Dieu qui m'avait choisie pour délivrer la patrie. Etait-ce orgueil ou conscience de ma mission, jamais je n'ai pu m'en assurer. Mais malheur à celui qui se donne à une œuvre semblable. Sept années je fus fidèle à mon serment. Tous les malheurs, toutes les douleurs de mes compatriotes, je les ai partagés. Déjà toutes mes amies d'enfance étaient mariées, alors que je n'avais consenti à écouter aucun amant. Vous le savez mieux que personne, Olaf.

C'est alors que je vis Sten Sture, le plus beau gentilhomme que j'eusse rencontré.

NILS LYKKE

En effet ! A cette époque Sten Sture parcourait secrètement la Norvège et l'on voulait nous laisser ignorer en Danemark qu'il avait des intelligences avec vous.

MADAME INGER

Caché sous l'habit d'un laquais, il a vécu tout un hiver sous mon toit. Cet hiver, je pensais moins à la destinée de la patrie. Jamais je n'avais vu plus noble Seigneur. Et j'avais vingt-cinq ans.

Sten Sture revint près de moi, l'automne suivant et quand il repartit secrètement il emportait avec lui un enfant qui venait de naître.

Ce n'est pas le scandale que je craignais,

mais il eut été préjudiciable à la cause de faire connaître mon intimité avec Sten Sture.

L'enfant fut placé chez Peder Kanzler et, vainement, j'attendis des temps plus propices. Deux ans après, Sten Sture se mariait en Suède, puis mourait en laissant une veuve.

OLAF SKAKTAVL

Et un fils, héritier légitime de son nom et de ses droits.

MADAME INGER

Que de fois j'écrivis à Peder Kanzler pour le supplier de me rendre mon enfant. Toujours il refusa.

« Donnez-nous des gages inviolables d'aliance », répondait-il, et j'enverrai votre fils en Norvège, mais pas avant.

Mais, comment aurais-je osé agir de la sorte ? Nous autres mécontents étions déjà suspects à nombre de timorés de ce pays. Et, s'ils avaient appris mon secret, pour dompter la mère ils n'auraient pas manqué de préparer à mon enfant le sort qu'aurait subi le roi Austian, s'il n'avait pu s'y dérober par une fuite opportune.

Puis les Danois me tourmentaient, ils usaient tour à tour de menaces et de promesses pour m'obliger à devenir leur alliée.

OLAF SKAKTAVL

Naturellement, tous les yeux allaient vers vous comme à un phare sauveur.

MADAME INGER

La révolte d'Herlutt Hyfefad éclatait ensuite !



*IBSEN au Café, à CHRISTIANIA.*

Vous souvient-il de ce temps, Olaf Skaktavl ?

On eut dit qu'un soleil printanier illuminait tout le pays.

Des voix puissantes m'interpellaient, mais je n'osais me rendre à leur appel, et, dévorée d'inquiétude, je demeurais loin du combat dans mon château solitaire. Parfois je m'imaginais pourtant que Dieu lui-même m'appelait ; mais, alors, une angoisse pénible m'étreignait et anéantissait mon énergie. Qui l'emportera ? Eternelle question que je me posais sans cesse. Du reste, courtes furent les premières journées lumineuses de la révolte ; Herluy Hydefad et mille autres furent torturés et exécutés le mois suivant. Et moi-même, bien qu'on ne pût rien me reprocher, je reçus de Danemark des menaces déguisées. Dieu ! si on connaissait mon secret ! et voici que je m'imaginais qu'on savait tout.

Ce fut à ces heures difficiles que le chancelier Gyldenlove demanda ma main. Qu'une mère qui tremble pour la vie de son enfant se mette à ma place : un mois plus tard j'étais l'épouse du chancelier et, désormais, une étrangère pour mes compatriotes.

Alors des années d'une lourde torpeur succédèrent à cette fièvre ; plus de soulèvement, l'ennemi put nous opprimer tout à son gré. A certain moment j'eus honte de moi-même. Annihilée comme je l'étais, accablée par la terreur, méprisée, je n'avais plus qu'à mettre des enfants au monde.

Oh ! mes filles, que Dieu me pardonne, si je n'eus pas pour elles le cœur d'une mère ! Ma vie d'épouse était un bagne odieux, comment pouvais-je chérir mes enfants ?

Mon fils, au contraire, l'enfant de mon âme, me rappelait seul le temps où j'avais été vraiment femme.

Et cet enfant-là, on me l'avait pris ! Il grandissait au milieu d'étrangers qui, peut-être, jetaient dans son âme les germes les plus dangereux. Oh ! Skaktavl ! Si comme vous, bannie, j'avais parcourue les montagnes neigeuses pendant les rigueurs de l'hiver, en tenant mon enfant dans mes bras, je n'aurais pas tant pleuré dans le désespoir, comme je l'ai fait depuis sa naissance jusqu'aujourd'hui.

OLAF SKAKTAVL

Prenez ma main, Madame Inger. Je vous ai mal jugée. Ordonnez comme jadis et j'obéirai. Oui, par tous les saints, je connais cette douleur de pleurer sur son enfant.

Il y a du Corneille dans ces cris d'angoisse et cette femme a été peinte avec une trop grande émotion par le maître pour qu'il ne voulut pas l'opposer à la petitesse des Norvégiennes du temps où l'on ne venait pas en aide au peuple frère.

Ce qu'a surtout voulu représenter Ibsen c'est la décadence profonde de la Norvège, ce qu'il a voulu exalter c'est la lutte généreuse pour la liberté.

Cette intention bien établie, nous voulons montrer pour faire la part de l'imagination grandiose du dramaturge qu'il a traité l'histoire de son pays comme la Romaine dans *Catilina*.

Madame Inger et les personnages qui l'entourent sont historiquement bien loin d'avoir un caractère aussi tragique et aussi épique

que ceux que leur prête l'auteur. Voici la véritable histoire sur laquelle Ibsen a bâti son drame. Elle montrera comment de rien le génie sait créer une œuvre de beauté.

Comme nous l'avons dit, la monarchie démocratique de Sverre avait abaissé la noblesse norvégienne qui seule pouvait secourir le peuple et le réveiller. Les châteaux étaient occupés par des Danois et les plus compromis des seigneurs avaient émigré, tandis que les autres s'étaient soumis. Le patriotisme était mort : Knut Alfson le grand patriote du drame n'était qu'un agent aux mains des Suédios, tandis que Vincent Lunge si maltraité dans la pièce, quoique Danois, défendait courageusement la cause norvégienne.

Le côté sombre et douloureux de cette période a été fort bien exprimé par le dramaturge.

Madame Inger et ses enfants représentaient le dernier rameau d'une puissante famille norvégienne. Elle possédait outre son château d'Ostraat, de grandes richesses.C'est seulement sa grande fortune qui vaut à cette femme quelque attention dans la chronique norvégienne; quant à son désintéressement il était douteux comme on va voir.A diverses reprises elle s'empare de plusieurs propriétés seigneuriales du voisinage, elle ne les restitue qu'à grand regret et devant des menaces.Elle ne marie ses filles à des gentilhommes danois que par intérêt : et lorsqu'elle donne l'hospitalité à Peder Kanzler le proscrit, c'est au prix d'une bague d'or et de cent pièces d'or du Rhin et de Hongrie. Enfin quand plus tard elle s'agite pour le triomphe de « Dalejunkeren », c'est qu'il est fiancé à l'une de ses filles et qu'elle

espère le voir couronner roi de Suède. Elle n'est donc ni meilleure, ni pire que les autres femmes de son temps : et son fameux patriotisme est fort discutable : n'est-elle pas dans les meilleurs termes avec ses gendres qui sont Danois et même après la mort de son mari Nils Gyldenlove ne tient-elle pas son gendre Vincent Lunge pour le chef de la famille.

Ibsen a exposé avec la plus grande fantaisie la séduction d'Eline et de Lucia par Nils Lykke ; à la vérité, le gentilhomme danois a bien été l'amant des deux sœurs, mais tous les détails imaginés dans le drame sont les fruits de l'imagination du maître. Nils Lykke a parfaitement épousé Eline en 1528, il en a eu deux enfants ; elle est morte après quatre ans de cette union. Et c'est seulement après la mort d'Eline qu'il devint l'amant de Lucia alors que dans le dram ses amours avec Lucia précèdent ses relations avec Eline. Il voulait également épouser Lucia dont il avait eu un enfant, mais le mariage entre beau-frère et belle-sœur dans ce milieu rigoriste étant considéré comme un crime Nils Lykke fut jeté en prison et fut assassiné en 1535. Voilà l'histoire !

En peignant donc sous des couleurs aussi brillantes son héroïne, Ibsen a cherché, nous le répétons, à augmenter la valeur réelle des ancêtres, à les faire très grands pour étonner l'âme amoindrie et veule des tristes contemporains qu'il s'est efforcé vainement de relever.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (Madame Inger à Œstraat)

**Représentations :** Théâtre de Bergen, 2 janvier 1855. Théâtre de Trondhjem, 1857. — Théâtre norvégien à Christiania, 11 avril 1859.— Théâtre de Christiania, 20 mars 1875. — Théâtre royal à Stockholm, 27 octobre 1877. — Théâtre suédois à Helsingfors, 1880. — Théâtre de Dagmar, Copenhague, 22 novembre 1895. — Théâtre national à Berlin, 13 décembre 1878. — « Volkstheater », Berlin, novembre 1888.

**Éditions :** *Fru Inger til ŒEtraat*, par H. Ibsen, Christiania, 1857. — Même pièce, nouvelle édition corrigée, Copenhague, 1874, et dans l'édition définitive, Copenhague, déjà citée.

**Traductions :** *Madame Inger à ŒEstraat*, traduction : Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin (préface des traducteurs), Paris, 1903. Per Lamm, éditeur. — *Lady Inger of ŒEstraat*, traduction Archer, London, 1890. — *Inger iz ŒEstrata*, Saint-Pétersbourg, 1896. — *Die Herrin von Oestrot*, traduction : Emma Klingenfeld, Münich, 1877 (et nouvelle édition corrigée dans *Ibsens Sæmtliche Werke*, tome II, Berlin, 1898). — *Frau Inger auf ŒEstrot*, traduction · Borch (Leipzig, 1891).

**Critiques :** Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), pages 44-47 et 136-142 (aussi dans *Sæmtliche Werke*, tome II). Jœger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), pages 90-102. — Jœger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania, 1892), pages 23-31. — Schack : *Udviklingsgangen i Ibsens Digtning*, (Copenhague, 1897), page 10. — Vasenius : *Ibsens dram. dikl-ning* (Helsingfors, 1879), pages 112-130. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), pages 46-70. — Woerner : *Ibsens Jugenddramen* (Münich, 1895), pages 38-44. — Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1893), pages 48-51. — Von Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), pages 14-19. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), pages 13-15. — Boyesen : *A commentary on the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), pages 23-25. — Erhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), pages 34-38.

## LES GUERRIERS A HELGOLAND (1)

Cette pièce fut écrite en quelques mois, alors qu'Ibsen quittait Bergen pour venir se fixer à Christiania, en 1857. Le drame fut accepté au théâtre de Christiania, comme nous l'avons dit déjà, mais il ne fut pas joué à la date fixée. Imprimé à 2,200 exemplaires comme tirage à part d'un journal illustré, il rapporta en tout et pour tout, la modeste somme de 150 francs à son auteur.

Ce ne fut que beaucoup plus tard, alors qu'Ibsen était arrivé à la grande célébrité que les *Guerriers à Helgoland* furent estimés à leur juste valeur et réédités à Copenhague, chez Hegel.

Ibsen a puisé à pleines mains dans les Sagas, pour créer *Les Guerriers à Helgoland*, et plusieurs critiques lui ont même reproché d'avoir transformé les demi-Dieux de la Saga de Vœlungasaga en Vikings norvégiens. Ibsen a répondu victorieusement par ces paroles : « Ce n'est pas le monde de nos légendes que j'ai voulu retracer, mais la façon de vivre de nos ancêtres aux temps primitifs. »

*Les Guerriers à Helgoland* sont le développement de *La Fête à Solhaug*.

« Je m'étais plongé dans l'étude de la vieille littérature scandinave, dit Ibsen, et les deux esquisses qui frappèrent d'abord mon esprit, furent celles des deux femmes, dont je devais faire, plus tard, Hjœrdis et Dagny. Je

(1) *Les Guerriers à Helgoland*. Traduction Trigant-Geneste, Paris, 1893.

voulais, en un mot, produire sous forme dramatique le récit épique de la *Vœlungasaga*. Mes dispositions d'alors, me portant bien plus vers la littérature romantique du moyen-âge que vers celle des Sagas, il advint que les matériaux rassemblés en vue de la tragédie des *Guerriers à Helgoland*, servirent à la composition de mon drame lyrique de *La Fête à Solhaug*. Les deux sœurs Hjœrdis et Dagny autour desquelles gravitait la tragédie projetée, devinrent les sœurs Margit et Signe dans *La Fête à Solhaug*. Il suffit d'un peu d'attention pour reconnaître le lien de parenté de ces deux dernières avec les héroïnes de la Saga. Le Viking Sigurd, se retrouve de même dans Gudmund (Fête à Solhaug), le chevalier et le Trouvère qui a promené sa turbulente jeunesse à travers les pays étrangers. »

L'action est assez compliquée et si l'on peut dire, à tiroirs, comme dans une comédie du Boulevard. Les quiproquos abondent du reste dans certaines œuvres de jeunesse d'Ibsen : *Le Tumulus*, *Olaf Liljekrans*, *La Fête à Solhaug* et *Madame Inger*. Avant de posséder la maîtrise des *Revenants* et de *L'Ennemi du Peuple*, Ibsen a employé au théâtre des moyens un peu gros, il faut le reconnaître.

Exposons maintenant le sujet de la pièce :

Œrnulff, un vieux Viking, a plusieurs fils et deux filles Hjœrdis et Dagny. Deux autres Vikings, Gunnar et Sigurd s'emparent des deux filles par le moyen suivant :

Gunnar est un héros courageux, mais inférieur cependant en force au légendaire Sigurd, son frère d'armes. Il demande donc à Sigurd de s'emparer de Hjœrdis pour la lui donner. La chose n'est pas aisée, car

devant la porte de la belle fille veille un terrible ours blanc, et celui-là seul qui aura tué l'ours épousera Hjœrdis. Sigurd profite d'une nuit noire pour accomplir ce haut fait et il partage la couche de Hjœrdis, séparé d'elle par une épée nue. Cependant Gunnar se substitue à Sigurd pendant la même nuit, et ce dernier se rend de son côté auprès de Dagny.

Plusieurs années après, Œrnulff et ses fils viennent se venger et ils se trouvent en présence de Sigurd, de Gunnar et de leurs femmes. On se réconcilie et une grande fête a lieu chez Hjœrdis. Cependant Œrnulff est parti pour arracher aux mains de l'ennemi le jeune fils de Gunnar, prisonnier. Le fils cadet du vieux Viking le remplacera à la fête. Hjœrdis a un caractère hautain et un esprit mauvais ; elle suscite des querellles entre les hommes, elle exhalte son mari aux dépens de Sigurd, qu'elle cherche à amoindrir. C'est alors qu'elle apprend que c'est Sigurd qui a tué l'ours et non son mari. Les rixes éclatent, le fils d'Œrnulff périt. Le vieux Viking a sauvé le fils de Gunnar, mais ses onze fils ont succombé pour atteindre ce but ; lorsqu'en arrivant il apprend en outre la perte de son fils cadet qu'il aimait tant, sa douleur est profonde, mais fier et digne comme un vieux guerrier, il se retire sans exhaler une plainte.

Hjœrdis, maintenant, connaît la valeur de Sigurd elle l'adore et pour que le héros n'appartienne plus à Dagny, elle le tue.

A vrai dire, Ibsen a puisé à diverses sources pour faire cette œuvre. Il a étudié à la fois les différentes Sagas, entre autres, la Vœlun-

gasaga ; Il en a mêlé les données sans souci de la vérité historique, afin de produire une image type de l'existence des Vikings, lors de la venue des idées chrétiennes dans le Nord. En effet, les vieux guerriers Normands, les Vikings rudes et cruels, étaient aussi éloignés des types conventionnels, qui les représentaient alors au théâtre que les personnages des tragédies de Corneille ou de Racine, des Grecs et des Romains.

Pour la première fois, dans la littérature du Nord, Ibsen fait parler ses héros avec quelque vérité et à peu près dans les termes où ils ont dû s'exprimer en leur temps. Leur héroïsme, leur noblesse, saisissent son sens dramatique, mais il n'est pas aveugle à leur cruauté, leur soif de richesse, leur basse ignorance. Ibsen, grand admirateur de l'énergie individuelle, a exalté la force dans ce drame, intéressant parce qu'il est un progrès sur les œuvres précédentes. Ibsen s'éloigne du romantisme, dont *Le Tumulus* et *Olaf Liljekrans* sont encore remplis, et il se rapproche davantage de la vérité et de la nature.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS
## (Les Guerriers à Helgoland)

**Représentations :** Représenté au Théâtre Norvégien de Christiania, 24 novembre 1858 (mise en scène par Ibsen), à Bergen, le 4 mars 1859, à Trondhjem (par une troupe danoise), 10 février 1859 ; au Théâtre de Cristiania, 11 avril 1861 (pour la 100e fois au même théâtre, à l'occasion de la fête du poète, le 20 mars 1896) ; Théâtre Royal à Copenhague, le 19 février 1875 ; plusieurs scènes de province en Danemark, à Stockholm, Helsingfors, puis à Münich, 10 avril 1876, à Dresde, 27 octobre 1876, à Vienne (Burgtheater), 26 octobre 1876, à Darmstadt, 9 janvier 1889 ; à Berlin (Deutsches Theater), 11 février 1890, au Malyi Theatr, à Moscou, 1892, à Stuttgard, mai 1897 et à Cologne, 4 janvier 1898.

*Helgelannin Sankarit* (Tœrmœnen, Hæmeenlinnassa 1878).

**Éditions :** Ibsen : *Hœrmœndene paa Helgoland* (Christiania, 1858). — Ibsen : *Hœrmœndene paa Helgoland* (2e édition, Copenhague, 1873). Encore huit autres éditions à Copenhague, avant l'édition définitive dans *Samlede Vœrker*, op. cit.).

**Traductions :** *The Vikings at Helgeland*, translated by W. Archer (London, 1890). — *Les Guerriers à Helgoland*, traduction : Jacques Trigant Geneste (Paris, 1893, avec préface du traducteur).

*Heljelannin sankarit* (Tœrmœnen, Hæmeenlinnassa, 1878).

*Vikingarnir á Hálogalandi* (Eeirnarsson et Brim, Reykjakvik, 1892).

*Voiteli na Helgolandè* (Stepanovoj, Mosou, 1882).

*Sèvernyje Bogatyri* (Mirovié, Saint-Pétersbourg, 1896).

*Kæmparne paa Helgoland* (Aabjœrnsson, Halmstad, 1876).

*Nordische Heerfarth* (Emma Klingenfeld, Münich, 1876).

*Nordische Heerfarth* (v. Borch, Leipzig, 1890) et dans l'édition allemande citée : *Sæmtliche Werke*.

**Critiques :** H. Jœger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), pages 122-139. — H. Jœger : *Ibsen og hans Vœrker* (Christiania, 1892), pages 23-35. — Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), pages 10, etc. — Schack : *Udriktinsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1897), pages 13-18. — Vasenius : *Ibsens dram. Diktning* (Helsingfors, 1879), pages 142-156. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), pages 105-118. — Wœrner : *Ibsens Jugenddramen* (Münich, 1895), pages 60-105. — L. Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1893), pages [illegible]. — E. Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde et Leipzig, 1894), pages 19-27. — Ad. Von Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), pages 23-35. — H. Boyesen : *A Commentary on the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), pages 30-32.

# LES PRÉTENDANTS A LA COURONNE (1)

*La Comédie de l'Amour*, que nous étudierons à son tour, parmi les drames lyrico-philosophiques, cette cruelle satire qui valut à son auteur l'ostracisme de la médiocratie norvégienne fut suivie des *Prétendants à la Couronne*.

Ibsen, las de cette société imbécile se reportait vers le passé grandiose et cherchait à oublier la bourgeoisie triomphante en revivant les heures tragiques, les moments héroïques vécus par les ancêtres.

L'œuvre fut composée en six semaines, alors que le grand écrivain mettait environ deux ans à parfaire un de ses drames : elle n'est du reste pas achevée avec autant de soin que les précédentes. Ibsen n'y respecte ni l'unité de temps ni l'unité de lieu.

D'autre part, le sujet et les personnages. sont beaucoup plus près de la vérité historique que dans *Mme Inger à Œstraat*, mais il est entendu qu'Ibsen a fait plus grand que nature pour mettre mieux en relief le type de son héros.

Le roi Hakon n'était pas le héros que nous montre Ibsen et un célèbre historien norvégien, Ernst Saris, affirme que ce prince n'avait rien qui le distinguât de ses illustres devanciers.

Qu'importe. Ibsen a fait d'Hakon et de Skule deux types inoubliables.

Le premier, l'homme de droit divin réussit en tout, parce qu'il porte au front le signe de

(1) *Les Prétendants à la couronne*. Traduction Trigant-Geneste, Paris, 1893.

Dieu. L'autre, plus grand peut-être, personnellement plus énergique que son rival, manque de ce qui constitue la force du premier, la foi en lui-même.

Skule est le représentant de l'aristocratie en lutte contre la royauté ; Skule est condamné d'avance, car il doute de la légitimité de sa cause.

Skule. — Que me manque-t-il donc pour que je devienne roi ?

Jagtgejr. — Vous ne me feriez pas semblable confidence, si vous aviez la foi.

Skule. — Que me faut-il donc ?

Jagtgejr. — N'êtes-vous pas roi déjà ?

Skule. — A chaque heure du jour es-tu certain d'être poète ?

Avant de quitter ce pays, où les fils des Vikings sont devenus de pâles bourgeois ou d'égoïtes épiciers, Ibsen voulut leur montrer leur déchéance.

Hakon, le héros du drame, a donc donné au XIIIe siècle un exemple fameux que les Norvégiens et les Suédois, toujours en querelles, feront bien de méditer. Ce petit et pauvre roitelet des Birkebirs n'a-t-il pas réuni et fondu ensemble les peuplades éparses du Skager-Rak au Cap Nord et n'en a-t-il pas fait une nation grande, unie et puissante.

Hakon à mis fin aux discussions intestines qui menaient à la ruine la Norvège, et de force il a fait travailler au bonheur et à la fortune du pays tous ces héroïques oisifs adonnés à la guerre et à la rapine.

Pour y parvenir, il a frappé et abattu l'aristocratie personnifiée par Skule et le clergé représenté par l'évêque Nicolas.

Toute l'action gravite autour de ces trois personnages, aussi l'intrigue est-elle d'une extrême simplicité.

Hakon, dans les premières scènes, marche de succès en succès.

Ses ennemis lui contestent d'abord la qualité de fils du roi défunt, mais il accepte la preuve du jugement de Dieu et sa mère sort victorieuse de l'épreuve du fer rouge.

L'assemblée des guerriers ne tarde pas par la suite à confirmer ces pouvoirs et l'opposition jalouse des Yarls semble avoir désarmé.

Hakon, du reste, a tout fait pour se concilier Skule le plus arrogant de ses adversaires.

Il chasse de son lit une maîtresse adorée pour devenir l'époux de Margit, la fille de son audacieux rival.

Plus tard même, à ce rival, il donnera en fief, le tiers de son royaume et y ajoutera le titre de duc. Après tant de bienfaits, Skule paraît abandonner ses projets ambitieux.

L'évêque Nicolas entre alors en scène.

Le prélat est gravement atteint par la maladie, la mort le guette et une terrible inquiétude, une tragique incertitude plane sur ses combinaisons d'une astucieuse politique.

Il fait surgir de multiples écueils sur lesquels viendra se briser l'amitié de fraîche date qui unit les deux guerriers.

Il réveille l'ambition du prétendant en lui répétant une fable de substitution d'enfant et lui laissant entendre que le roi, malgré l'épreuve du fer rouge n'est pas le petit-fils de Sverre. Mais la mort vient surprendre l'étrange prélat et, au milieu d'une épouvantable agonie, il trouve encore la force de duper Skule et de l'exciter contre le roi.

L'évêque survit dans son œuvre démoniaque. Le duc si habilement amené de la soumission à la colère, et de la colère à la révolte, élève bientôt trône contre trône.

Sa bravoure et sa popularité lui valent d'abord des avantages marqués.

Mais il doute de la légitimité de ses droits, et tombe dans un morne abattement. Hakon met le temps précieux de cette inaction à profit pour concentrer ses troupes débandées, et la défaite de Skule est déjà commencée, lorsque survien Peter, son fils naturel.

Peter réussit à réveiller dans l'âme du vieux rebelle l'énergie un moment endormie. Mais il commet un sacrilège qui épouvante les soldats déjà démoralisés par la défaite, et les événements se précipitent. Skule, vaincu à Oslo, refuse le secours de l'enfer que l'évêque Nicolas vient d'outre-tombe lui offrir de la part de Satan, il se réfugie dans le cloître d'Elgesœter, et après avoir reçu les touchantes consolations de sa femme, de sa fille et de sa sœur, il fait le double sacrifice de son ambition et de sa vie. Il prie Dieu de bénir l'idéal royal qui guide le glorieux Hakon et la main dans la main de son fils Peter, il marche à la foule qui hurle à la porte du monastère.

Il est mis en pièces par la plèbe féroce, et Hakon pénètre solennellement dans le cloître en enjambant le cadavre ensanglanté de son compétiteur.

La victoire d'Hakon est celle de l'*unité* sur les *divisions*, celle de l'individualisme, de la volonté — sur l'incertitude et la faiblesse morale. M. Ehrhard constate, dans une étude sur *Les Prétendants*, que cette pièce ren-

ferme l'ébauche d'un système de morale et il dit :

« Le poète touche dès maintenant à une question sur laquelle il reviendra maintes et maintes fois : la question de la personnalité humaine. Selon lui, l'essence de l'homme est dans l'énergie morale. Chacun doit proposer un but à sa vie et poursuivre ce but avec obstination. L'incertitude diminue l'homme, elle le rend incapable d'exécuter de hautes entreprises. Hakon est un modèle de personnalité vigoureuse. Il pose à son activité un terme précis, il y tend avec confiance, aucun revers ne l'abat ; pour être sûr de ne pas se laisser détourner par les siens, il les écarte. Il congédie brutalement sa mère, il laisse la femme qu'il aime, car Hakon comprend que l'énergie impitoyable lui est nécessaire pour accomplir son œuvre. Ibsen qui, plus tard, professera l'idée Nietzchéenne que seul le grand homme est nécessaire, nous a montré Hakon, l'homme fort, énergique et solitaire de ce temps, triomphant de tout par la force de sa volonté, par la ténacité de son effort et par la pureté de son dessein.

Cette pièce est la comédie de la *Volonté ;* dans *Brand*, Ibsen va nous en donner la tragédie.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (Les Prétendants à la Couronne)

---

**Représentations** : Théâtre de Christiania, le 17 janvier 1864 ; Théâtre Royal de Copenhague, le 11 janvier 1871 ; Théâtre ducal de Meiningen, --75, et par l'excellente troupe de cette scène, à Berlin, juin 1876 ; Théâtre Royal, Münich, 1875 ; Théâtre de la cour, à Schwerin, 15 novembre 1875 ; Nya Theatern, Stockholm, 19 janvier 1879 ; Théâtre Finlandais, Helsingfors, mars 1882 ; Théâtre Suédois, Helsingfors, 1888 ; Théâtre Royal, à Berlin, 30 mai 1891 ; Burgtheater, à Vienne, mars 1891 ; Vasa-théâtre, Stockholm, mars 1898.

**Éditions** : *Kongs-Emnerne*, af H. Ibsen (Christiania, 1864). — 2e édition (Copenhague, 1870) et neuf autres éditions à Copenhague, chez Hegel. L'*Œuvre* est également comprise dans l'édition définitive Ibsen : *Samlede Værker*, Hegel, Copenhague.

**Traductions** : Dans l'édition déjà citée des œuvres complètes d'Ibsen, *Ibsens sæmtliche Werke*, Berlin. — *The Pretenders*, translated by W. Archer (London, 1890). — *Kuninkaan alut*, traduction Ellei (Porvoossa, 1884). — *Les Prétendants à la couronne*, traduction Trigant-Geneste (Paris, 1893) ; (préface du traducteur). — *Pretendenty na koronu*, traduction Semenova (Saint-Pétersbourg, 1896. — *Die Kronprætendenten*. traduction de Strodtmann (Berlin, 1872).

**Critiques** : G. Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), pages 16-27 et 103-105. — H. Jœger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), pages 149-156. — H. Jœger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania, 1892), pages 23-35. — A. Schack : *Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1897), pages 34-49. Vasenius : *Ibsens dram. diktning* (Helsingfors, 1879), pages 156-169. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), pages 149-172. — L. Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1883), pages 63-76. — Otto Brahm : *Ibsen* (Berlin, 1887), pages 17-20. — E. Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde et Leipzig, 1894), pages 37-53. — Ad. Von Hanstein : *Ibsens als Idealist* (Leipzig, 1897), pages 46-57. — A. Garde : *Der Gundgedanke in Ibsen Dichtung*. (Leipzig, 1898), pages 19-22. — H. Boyesen : *A Commentary on the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), pages 34-42. — A. Erhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), pages 68-84.

## EMPEREUR ET GALILÉEN (1)

---

*Empereur et Galiléen* est un drame qui fait revivre toute une époque tragique de l'Histoire.

Le sujet convenait bien à celui qui avait peint déjà l'âme si tourmentée de Catilina.

*M. Adrien Naville a dit :* Comprendre la pensée de Julien, c'est comprendre toute une époque de l'histoire intellectuelle de l'humanité.

L'œuvre la plus considérable du dramaturge Norvégien est divisée en deux parties de cinq actes chacune. La première partie est intitulée : *L'Apostasie de César ;* la seconde est qualifiée : *Julien Empereur.*

Au premier acte de *L'Apostasie de César*, le fils de Constance est encore chrétien, nous dit M. Ernest Tissot, dans son magnifique volume sur le Drame Norvégien : « Pourtant, dans l'ardeur de sa jeune foi, on le
« devine troublé, de plus, il hésite entre la vie
« d'action et la vie de pensée, il pressent qu'il
« aura une lourde tâche à remplir, et inter-
« roge ses sens et s'endolorit le cœur à scruter
« l'avenir. C'est un Hamlet auquel le spectre
« n'a point encore parlé.

« Plus ou moins tombé en disgrâce, il ob-
« tient la permission de partir pour Pergame.
« De Pergame il passera à Athènes et y com-
« mencera la série de ses expériences. D'a-
« bord il interroge les philosophes païens.

---

(1) *Empereur et Galiléen.* Traduction : Ch. de Casanove. Paris, 1895.

« dont le plus célèbre rhéteur du temps, Li-
« banios. Or, ces homme qui se disent sages,
« sont en tous points pareils aux autres. Ju-
« lien découvre que l'antique beauté n'est pas
« longtemps belle, que la nouvelle vérité n'est
« pas longtemps vraie. Le christianisme ne
« lui suffit plus, le paganisme ne le satisfait
« pas. Au loin, en Cappadoce, son frère Gallus
« est assassiné par ordre secret de l'Empe-
« reur.

« De tous côtés des signes nouveaux ! Une
« grande œuvre lui est réservée. Sera-ce l'em-
« pire du monde ou l'empire de la pensée ?
« Comme Libanios lui parle avec mépris
« d'une sorte de magicien d'Ephèse qui inter-
« roge les entrailles des sacrifices et fait par-
« ler les statues des Dieux, une joie lui a tra-
« versé l'esprit : En avant vers Ephèse, vers
« les mystères.

« La science ne lui est point assez, il lui faut
« l'au-delà de Eleusis. Alors en des scènes
« d'incantations, presque d'hypnotisme, Maxi-
« me lui révèle la durée des trois états, le
« premier basé sur la connaissance, le second
« sur la croix, le troisième, sur la croix et la
« connaissance.

« Et il lui appartiendrait de par les destins
« d'augurer le troisième état. Des messa-
« gers de l'Empereur se présentent. Il est nom-
« mé César, la main de la princesse Hélène
« lui est accordée. A lui donc, l'empire du
« monde.

« A l'acte suivant il est en Gaule, il a la vic-
« toire, mais l'empereur prend ombrage
« de ses succès : demain, peut-être, il le
« fera lâchement égorger comme Gallus,
« et l'amie de son cœur, la pieuse Hé-

« lène est parjure à la foi prêtée. Que faire ?
« Retourner à ses chères études ou marcher
« de l'avant, aspirer même à l'empire. Exalté
« par Maxime, encouragé par ses familiers,
« contraint par les circonstances, Julien se
« laisse proclamer par l'armée. Ainsi finit
« *L'Apostasie de César* (1). »

Constantin est mort. *Julien Empereur* entre à Constantinople, il lève le masque et l'apostat se déclare ouvertement païen.

D'abord, tolérant pour tous, il se voit bientôt obligé d'employer la violence contre les chrétiens qui l'outragent.

Mais la persécution, au contraire, rajeunit la foi, rend des forces aux chrétiens jusque là chancelants et divisés.

Les sectes apaisent leurs discordes devant l'ennemi commun. Le martyre séduit les plus faibles ; ce sont les femmes et les enfants qui courent au devant de la mort. Les plaies du crucifié saignent de nouveau.

Alors Julien cherche une diversion dans une expédition militaire contre les Perses.

Cette expédition échoue pitoyablement. La flèche d'un chrétien devenu ennemi à la suite des cruautés qu'il a subi, le frappe mortellement alors que de ses lèvres s'échappent ces paroles douloureuses :

« Tu as vaincu Galiléen ».

Et au pied du lit de l'apostat agonisant, Maxime le païen confesse lui aussi s'être trompé.

Toute cette dernière partie est d'une psychologie profonde et d'un tragique angoissant.

---

(1) Tissot : *Le Drame Norvégien.*

Les dialogues pleins de terreur échangés entre Julien et Maxime dans les solitudes désolées de la Mésopotamie alors qu'halluciné par la souffrance, il voit s'ouvrir dans la face pâle de la lune les yeux ineffablement doux du divin crucifié, sont d'un effet angoissant.

C'est certainement l'œuvre la plus puissante et la plus achevée au point de vue du style et de la composition, que cette pièce du grand auteur dramatique, mais sa portée morale que plusieurs critiques ont voulu expliquer ne nous paraît pas avoir été bien comprise.

Les uns y voulurent voir pour Ibsen l'abandon des idées chrétiennes.

Pourquoi Julien s'est-il détaché peu à peu du christianisme, sinon parce qu'il met des entraves perpétuelles au libre développement de la personnalité humaine, nous dit M. de Casanove, dans sa traduction d'*Empereur et Galiléen*.

Les imprécations révoltées de l'Empereur Julien : « Oh ! qu'il est effrayant ce Christ, cet homme-Dieu énigmatique et inflexible. Partout où je voulais aller de l'avant il m'a barré le chemin, colossal et sévère avec ses exigences absolues. Et encore : « Ce qui est humain n'est plus permis depuis que le prophète de Galilée a saisi le gouvernement du monde. »

M. Tissot affirme qu'elles contiennent la pensée religieuse d'Ibsen à ce moment.

Enfin dans ce *troisième règne* dont Maxime annonce l'avènement :

Julien. — Qu'est-ce que le royaume ?

Maximos. — Il y a trois royaumes.

JULIEN. — Trois !

MAXIMOS. — Le premier est celui qui a été fondé sur l'arbre de la connaissance, le second, celui qui a été fondé sur l'arbre de la croix.

JULIEN. — Et le troisième ?

MAXIMOS. — Le troisième est le royaume du grand mystère, — le royaume qui doit être fondé à la fois sur l'arbre de la connaissance et sur celui de la croix, parce qu'il les hait et les aime tous les deux et que les sources de sa vie sont dans le paradis d'Adam et sur le Golgoltha.

JULIEN. — Et ce royaume doit venir ?

MAXIMOS. — Il est imminent, j'ai fait calculs sur calculs.

On s'est efforcé de trouver une formule d'hostilité au christianisme dont ce troisième règne serait la fin, c'est cependant une doctrine courante dans le monde chrétien, une légende bien connue en Italie et en Orient et même en France.

Que le règne prochain du Saint-Esprit doit succéder à celui du fils venu lui-même après celui du Père.

L'idée dominante de la pièce est une sorte de fatalisme chrétien, une compréhension toute particulière de la prédestination. La défense de cette thèse que l'homme s'agite et que Dieu le mène.

Nous allons voir Judas, Caïn et l'apostat lui-même, instruments aux mains de Dieu, qui les oblige à vouloir des actes nécessaires au triomphe du Christ et de son église.

JULIEN. — Encore des chuchotements! Quels sont mes hôtes ?

MAXIMOS. — Les trois pierres angulaires sous la colère de la nécessité.

JULIEN. — Qui, qui ?

MAXIMOS. — Les trois grands soutiens dans le reniement.

JULIEN. — Nomme-les !

MAXIMOS — Je ne puis ; je ne les connais pas... Mais je pourrais te les montrer.

JULIEN. — Montre-les moi donc tout de suite Maximos.

MAXIMOS. — Méfie-toi.

JULIEN. — Tout de suite ; tout de suite, je veux les voir, leur parler l'un après l'autre.

MAXIMOS. -- Que la faute retombe sur toi-même (*il agite sa baguette et crie*) : prends forme et parais, premier holocauste d'élection.

JULIEN. — Ah !

MAXIMOS. — Que vois-tu ?

JULIEN, *d'une voix sourde*. — Il est là tout à fait dans le coin... Il est grand comme Hercule et beau... mais non pas... (*hésitant*). Si tu peux, parle-moi !

UNE VOIX. — Que veux-tu savoir ?

JULIEN. — Quelle fut ta mission de ton vivant ?

LA VOIX. — Mon crime.

JULIEN. — Pourquoi as-tu commis ce crime ?

LA VOIX. — Que n'ai-je été mon frère !

JULIEN. — Pas de faux-fuyants ; pourquoi as-tu commis ce crime ?

LA VOIX. — J'ai été moi-même.

JULIEN. — Et qu'as-tu voulu ?

LA VOIX. — Ce à quoi j'ai été contraint.

JULIEN. — Et pourquoi cette contrainte ?

LA VOIX. — J'étais moi.

JULIEN. — Tu es chiche de paroles.

MAXIMOS, *sans lever les yeux.* — *In vino veritas.*

JULIEN. — Cela est vrai, Maximos (*il répand une coupe de vin devant le siège vide*). Baigne-toi dans la vapeur du vin, mon hôte pâle ! Restaure-toi. Tiens, tiens, on croirait voir monter la fumée d'un sacrifice.

LA VOIX. — La fumée du sacrifice ne monte jamais.

JULIEN. — Pourquoi cette raie en croix sur ton front rougit-elle ? Non, non, ne ramène pas tes cheveux sur elle. Qu'est-ce cela ?

LA VOIX. — C'est le signe !

JULIEN. — Hum ! assez sur ce sujet. Et quel profit ton crime t'a-t-il produit ?

LA VOIX. — Le plus splendide.

JULIEN. — Qu'appelles-tu le plus splendide ?

La voix. — La vie.

Julien. — Et le principe qui donne cette vie ?

La voix. — La mort.

Julien. — Et la mort ?

La voix *se perd*. — Voilà l'énigme !

Julien. — Disparu.

Maximos. — Disparu.

Julien. — Oui.

Maximos. — L'as-tu reconnu ?

Julien. — Oui.

Maximos. — Qui était-ce ?

Julien. — Caïn.

Maximos. — Voilà donc le chemin. Arrête là tes recherches.

Julien. — Non, le second, Maximos !

Maximos. — Non, non. Je n'en ferai rien.

Julien. — Le second, te dis-je. Tu m'as juré de me faire approfondir certaines choses. Le second ! Je veux le voir, je veux connaître mes hôtes.

Maximos. — Tu l'auras voulu et non moi ? (*Il agite sa baguette*). Parais, que l'on te voie, esclave volontaire, toi qui as aidé à la grande évolution suivante du monde.

(*Julien regarde un instant le vide fixement, tout à coup détend la main comme pour repousser un spectre et dit d'une voix étranglée*). — N'approche pas.

MAXIMOS, *le dos tourné.* — Le vois-tu ?

JULIEN. — Oui.

MAXIMOS. — Sous quelle forme ?

JULIEN. — Sous la forme d'un homme à la barbe rousse. Ses vêtements sont déchirés et il porte au cou une corde. — Parle-lui, Maximos.

MAXIMOS. — Parle, toi.

JULIEN. — Qu'étais-tu de ton vivant ?

UNE VOIX. — La douzième roue du char du monde.

JULIEN. — La douzième, quand la cinquième est inutile.

LA VOIX. — Où le char aurait-il roulé sans moi ?

JULIEN. — Où a-t-il roulé avec toi ?

LA VOIX. — Dans la gloire.

JULIEN. — Pourquoi l'as-tu aidé ?

LA VOIX. — Parce que j'ai voulu.

JULIEN. — Qu'as-tu voulu ?

LA VOIX. — Ce que j'ai été contraint de vouloir.

JULIEN. — Qui t'a choisi ?

LA VOIX. — Le maître.

JULIEN. — *Le maître savait l'avenir quand il t'a choisi ?*

LA VOIX. — Oui, voilà l'énigme.

MAXIMOS. — Tu te tais ?

JULIEN. — Il n'est plus là.

MAXIMOS. — L'as-tu reconnu ?

JULIEN. — Oui.

MAXIMOS. — Comment s'appelait-il de son vivant ?

JULIEN. — Judas Iscariotte.

MAXIMOS, *se levant brusquement.* — L'abîme produit des fleurs, la nuit se trahit elle-même.

JULIEN. — Maintenant, au troisième.

MAXIMOS. — Il va venir. (*Il agite sa baguette*). — Paraîs, troisième pierre angulaire! Parais troisième grand affranchi sous la nécessité (*il se jette sur le coussin et cache son visage*). Que vois-tu ?

JULIEN. — Je ne vois rien.

MAXIMOS. — Cependant il est là (*il agite de nouveau sa baguette*). Par le sceau de Salomon, par l'œil du triangle, je t'adjure, fais-toi voir. — Vois-tu, maintenant ?

JULIEN. — Rien, rien !

MAXIMOS, *agite la baguette.* — Paraîs !

(*Il s'arrête, pousse un cri, se lève brusquement et s'éloigne de la table*). — Ah ! un éclair dans la nuit. Je le vois, tout est vain.

JULIEN, *se lève.* — Pourquoi ? Parle.

MAXIMOS. — Le troisième n'est pas parmi les autres.

JULIEN. — Il est vivant ?

MAXIMOS. — Oui.

Julien. — Il est ici as-tu dit ?

Maximos. — Ici ou là, je l'ignore...

Julien. — Tu mens, tu me trompes, ici, as-tu dit ?

Maximos. — Lâche mon manteau !

Julien. — C'est toi ou moi, lequel de nous deux ?

Maximos. — Lâche-moi.

Julien. — Lequel de nous, tout dépend de cela.

Maximos. — Tu en sais plus que moi. — Qu'est-ce que la voix dans la lumière a annoncé ?

Julien. — Le royaume.

Cette idée, nous allons la retrouver encore affirmée à la fin de la pièce devant le cadavre de l'apostat lorsque tout est fini.

Maximos, *se lève.* — C'est à la *volonté universelle* de rendre des comptes à l'âme de Julien.

Macrina. — Ne raille pas, bien que tu aies certainement aimé ce mort.

Maximos. — Je l'ai aimé et trahi... ou plutôt non, ce n'est pas moi. Trahi comme Caïn. Trahi comme Judas. Votre Dieu est un Dieu prodigue, Galiléens. Il lui faut bien des âmes. Tu n'étais cette fois encore qu'une victime de la nécessité. *Est-ce la peine de vivre. Tout n'est que jeu et vanité. Vouloir c'est être contraint de vouloir.* — Oh ! mon malheureux ami, tous les signes m'ont trompé. Tous les

présages étaient doubles, c'est ainsi que j'ai vu en toi celui qui devait concilier les deux royaumes.

Le troisième viendra. L'esprit de l'homme recouvrera son héritage et alors on t'honorera, toi et tes deux hôtes du banquet. (*Il sort*).

Macrina, *se lève pâle.* — Basile, as-tu compris le discours du païen.

Basile. — Non, mais je commence à comprendre clairement que là est étendu, brisé, un *magnifique instrument du Seigneur.*

Macrina. — En vérité un instrument de grand prix.

Basile, *ému.* — Où était ton peuple qui n'a pas vu ton destin manifeste. L'empereur Julien a été un fléau non pour notre mort, mais pour notre relèvement.

Macrina. — Le mystère de la prédestination est terrible. Que savons-nous ?

Basile. — N'est-ce pas écrit ? Il y aura des races d'opprobre et d'autres de glorification.

Macrina. — Ne sondons pas cet abîme.

(*Elle se penche sur le cadavre et lui couvre le visage*). — Ame égarée *si tu as été contrainte* de tomber dans l'erreur il t'en sera tenu compte au grand jour où le Tout Puissant viendra dans la nue juger *les morts qui vivent et les vivants qui sont morts.*

Voilà, dans ces dernières lignes, la véritable expression de tout ce sombre drame, cette sorte de fatalisme aussi impressionnant que le destin dans les pièces des classiques Grecs.

Elle est bien dans la donnée de l'esprit religieux du puritain écossais.

Individualiste absolu comme Sorens Kirkegaard, il pense que l'homme, dans le développement complet de son être, se trouve en concordance avec les desseins de Dieu, qui ne peut lui faire vouloir que ce qui est nécessaire.

L'auteur de *Brand* et d'*Empereur et Galiléen* est hanté par l'idée du devoir : « Tu dois donc accomplir, réaliser tout ce qui est en toi, c'est ton devoir absolu, si tu veux être en conformité avec les desseins de la Providence. »

*Empereur et Galiléen* et *Catilina* sont les deux seules pièces historiques, dont les personnages ne sont pas Norvégiens.

*Empereur et Galiléen* est une restitution historique, et, à ce titre, nous devions cataloguer cette pièce parmi les drames historiques, mais c'est aussi une œuvre éminemment philosophique qui s'apparente de près à *Brand* et à *Peer Gynt*.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (**Empereur et Galiléen**)

---

**Représentations** : Représenté au Théâtre de Leipzig, le 5 décembre 1896 ; au Théâtre de Belle-Alliance, à Berlin, le 16 mars 1898 (musique par Ludwig Mendelssohn).

**Éditions** : Ibsen : *Kejser og Galilœer* (Copenhague, 1873). Plusieurs autres éditions ont suivi avant l'édition définitive de Ibsens : *Samlede Værker*. (op. cit).

**Traductions** : *The Emperor and the Galilean*, translated by Catherine Ray (London, 1876). Nouvelle édition par Archer (London, 1890). — *Empereur et Galiléen*, traduction : Ch. de Casanove, avec préface (Paris, 1895).
*Kaiser und Galilæer*, traduction : Ernst Brausewetter (Leipzig, 1888). — *Kaiser und Galilæer*, traduction : Paul Herrmann (Berlin, 1888), et dans l'édition déja citée de *Sæmtliche Werke*.

**Critiques** : A. Garborg : Ibsen *Kaiser og Galilæer* (Christiania, 1873). — Jœger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), pages 225-233. — Jœger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania, 1892), pages 106-116. — Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), pages 76-102. — A. Schack : *Udviklingsgengen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1897), pages 75-84. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), pages 230-258. — L. Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1883), pages 192-236. — A. Garde : *Der Grundgedanke in Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898), pages 31-34. — Ad. Von Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), pages 74-83. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), pages 88-98. — Brahm : *Ibsen* (Berlin, 1887), pages 32, etc. — Shaw : *The Quintessence of Ibsenism* (London, 1891), pages 56-71. — Boyesen : *A Commentary on the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), pages 167-180. — Erhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), pages 196-223. — Tissot : *Le Drame Norvégien* (Paris, 1893), pages 91-102. — Vicomte de Colleville : *Ibsen et le Christianisme* (brochure) (Bruxelles, 1888), pages 30-44.

LA

# Trilogie Lyrico-Philosophique

## LA COMÉDIE DE L'AMOUR (1)

*La Comédie de l'Amour* est une pièce en trois actes et en vers qui parut à Copenhague en 1891. C'est une cruelle satire dirigée contre l'érotisme bourgeois.

Ibsen ayant étudié l'amour dans le mariage au point de vue social et au point de vue individuel s'est demandé si cet amour pouvait demeurer aussi élevé, aussi pur et aussi idéal qu'on voulait bien le proclamer. Il est arrivé à cette conclusion : La société qui a voulu tout régler à son avantage a établi un code et des lois pour l'amour, une réglementation divisée en articles : fiançailles et mariage.Ceux qui faisant abdication de leur personnalité se soumettent à cette loi et à cette réglementation arbitraire, courent le plus souvent risque de faire banqueroute et Ibsen nous présente à l'appui de son dire des fiancés et des époux qui attestent la vérité de son observation.

Enfin avec une ironie cruelle, il nous déclare qu'il ne croit pas à l'amour éternel. Il craint que les années triviales du mariage n'étouffent promptement l'idéal amour. si pur et si noble dans la jeunesse.

En résumé, pour lui, le défaut principal de notre société, c'est l'uniformité : l'individu est

(1) Traduite par le vicomte de Colleville et Fritz de Zepelin. 1 vol. Savine, 1896, Paris. Nouvelle édition chez Perrin, 1903.

prisonnier dans l'Etat et ne peut rien par lui-même. Dès qu'un citoyen a une idée, il forme aussitôt un comité et met sa découverte en commun, l'idée *meurt !!*

L'action de ce drame est des plus simples : Mme Halm est la veuve d'un fonctionnaire et elle tient, dans une petite ville de Norvège, une pension d'étudiants. Elle est parvenue à marier ses nièces à deux pensionnaires, mais il lui reste deux filles à caser. La première, Anna, assez fraîche encore et quelque peu éprise d'idéal, et la seconde, Svanhild, une superbe fille concentrée en elle-même et qui souffre profondément de la médiocrité de sa vie. Svanhild a souhaité successivement d'être peintre ou actrice, mais sa famille s'y est opposée et, enchaînée là, la jeune fille s'irrite de son sort.

C'est une pièce d'or de pays étranger dont personne ne connaît la valeur en cette ville.

Les autres personnages sont Falk, jeune poète, et Lind, étudiant en théologie. Les comparses sont des amis et des visiteurs nombreux qui représentent autant de types inoubliables : c'est d'abord Guldstad, riche célibataire, commerçant honnête, devenu sceptique par suite de ses malheurs en amour, mais qui prend la vie joyeusement et qui en jouit en bourgeois. C'est ensuite Styver, petit fonctionnaire pauvre et attristé par de longues et inutiles fiançailles avec une vieille fille, Mlle Skœre, d'une terrible nullité.

C'est encore Straamand, le pasteur, dont la physionomie paraît d'abord un peu effacée. C'est un ex-poète, un ex-musicien qui a sombré dans le mariage, sans chercher aucun moyen de sauvetage. Chaque année, sa

femme lui donne des enfants et le pauvre homme, exclusivement préoccupé d'augmenter les ressources de la nichée, devient absolument stupide en cette lutte si vaine pour la vie. Dans une discussion avec Falk, on le voit tout à coup se réveiller de sa torpeur et expliquer comment cette préoccupation des choses matérielles a fait de lui l'être terre à terre qu'il est devenu.

Il parle de ses enfants qu'il aime, et de son foyer, qu'il a fondé en poète vibrant. Assurément le pauvre hère, que nous connaissons si terne depuis le commencement de la pièce, se modifie bien soudainement, et, par un brusque changement, nous montre une âme bien noblement belle ; mais on ne pense pas un instant à formuler cette observation contre le pauvre pasteur, car c'est Ibsen qui nous parle lui-même dans ces vers sublimes et jamais il n'a trouvé d'expressions plus saisissantes pour nous peindre l'amour de la famille et l'attachement au foyer.

Au lever du rideau, les principaux personnages, à l'exception du pasteur, sont réunis au jardin, chez Mme Halm. Falk, le poète, célèbre dans une chanson le bonheur de vivre joyeusement, sans souci du lendemain.

Cette chanson épicurienne est critiquée par tous, même par l'ami de Falk, Styver, le copiste, qui déclare avoir fait, lui aussi, des vers, au temps où il était amoureux.

— Tu n'est donc plus amoureux ? réplique Falk.

— Oh ! maintenant, répond Styver, ce n'est plus la peine de faire des vers, je suis officiellement fiancé.

— Eh ! quoi, dit un autre, nommé Guldstad,

vous voulez, mon cher Falk, tout dépenser en un seul jour : la joie, la poésie, l'amour ! Que vous restera-t-il pour demain ?

— Demain ! reprend Falk, demain, que voilà un mot haïssable ! Mais, c'est cette pensée du lendemain, qui nous gâte tout le bonheur présent.

Guldstad, Falk et Svanhild sont les principaux personnages sur lesquels se concentre tout l'intérêt du drame.

Les autres personnages, bien que peints d'une magistrale façon, n'occupent que le second plan.

Falk, c'est le jeune poète, parlant sans cesse de l'idéal en lutte ouverte contre le bourgeois ; malgré toute l'exagération de ses paradoxes, il intéresse tout de suite par sa supériorité évidente sur l'entourage de Mme Halm.

Falk reproche amèrement à tous ces gens d'avoir fait litière de l'idéal et d'avoir profané l'amour.

« L'amour, dit Falk, tenant sa tasse à thé à la main, vous venez de le comparer à des plantes ou à des fleurs ; moi, je déclare qu'il est semblable au thé. Comme l'amour, le thé vient du pays du soleil et le véritable thé jamais n'humecte nos lèvres, car il est bu, là-bas, par les magots de l'Extrême-Orient, dont nous n'avons que les restes.

« Mais le thé a bien d'autres points de ressemblance avec l'amour ; quand on l'exporte par voie de mer, le thé perd aussitôt son parfum ; il lui faut donc traverser le désert et payer tribut aux Cosaques et aux Bédouins. Eh bien ! lui aussi, l'amour, ne doit-il pas traverser de cruelles régions, car, que dirait le monde, si l'amour voguait librement sur la

mer indépendante ? Oh ! l'amour libre, comme il ferait exclamer tous les bourgeois au nom de la morale et de la légalité ! »

Et, en effet, aussitôt, le pasteur Straamand remercie Dieu de vivre sous un roi, où l'on respecte la morale.

Falk, sans entendre, continue :

« Et, voyez comme notre civilisation écrase tout ce qui est le rêve et tout ce qui est l'amour ! Bah ! la muraille de la Chine va tomber, on prendra incessament le dernier mandarin, ce pays du soleil et de la légende ne sera bientôt plus qu'un conte bleu, auquel personne ne croira. Et le monde entier sera uniformément nuancé de gris ; le pays bleu de nos rêves n'existera plus. Mais, où donc, alors, ira nicher l'amour ? l'amour sera mort. (*Levant sa tasse de thé*). Eh bien ! laissons-le mourir, car il est trop beau pour notre temps. Mes amis, je bois à feu l'amour ! »

Tout le monde s'indigne.

— Comment ! vous osez nier l'amour, Falk, mais, ne le voyez-vous pas, ici-même, qui brille d'une multiple façon ? Eh quoi ! la veuve, le pasteur et son épouse, entourés de cette guirlande d'enfants, Styver et Mlle Skœre, ces vieux fiancés, et Anna et Lind, ces fiancés d'hier, ne voyez-vous pas qu'ils s'aiment !

— Vous ne m'avez pas compris, répond Falk ; je ne nie pas les fiançailles ou le mariage, les échanges de bagues ou l'envoi de billets roses, mais nous avons aussi des colonels et des arsenaux, des canons et des tambours, cela prouve que nous avons des soldats, mais non que nous possédions des héros.

Et Falk, continuant sa satire, accuse cha-

cun d'eux, ici présent, d'avoir trahi l'idéal et profané l'amour.

L'indignation devient générale et Mme Halm chasse le jeune homme. La scène avait lieu au jardin et tout le monde aussitôt rentre dans la maison, à l'exception de Svanhild et de Falk.

Celui-ci avoue son amour à la jeune fille. concluant ainsi :

— Vous le voyez, je suis seul, mais, abandonné de tous, seul je lutterai contre tous les mensonges et tous les préjugés. Et, maintenant, Svanhild, vous voyez quel abîme est devant vous. Eh bien ! voulez-vous tenter de le traverser avec moi ?

— Et si nous allions périr ? dit-elle.

— Non, je vois à l'éclair de vos yeux que la victoire nous attend.

— Alors, je suis à toi tout entière. Prends-moi, c'est maintenant, seulement, que je commence à vivre.

Viennent ensuite de délicieuses scènes où l'amour, jeune et noble, éclate et brille.

Mais Guldstad, lui aussi, aime Svanhild et, un soir, il s'approche des amoureux et leur parle ainsi :

— Ecoutez-moi, vous, Svanhild, sans vous irriter, parce que c'est dans votre intérêt que je parlerai ; vous, Falk, au nom de votre amour, prêtez-moi un instant l'oreille...

Eh bien ! votre amour, Falk, peut à jamais briser le bonheur de Svanhild.

— Comment osez-vous parler ainsi ?

— Parce que vous pouvez vous tromper de bonne foi et, alors, la pauvre Svanhild est perdue.

— C'est impossible, mon amour périra avec moi !

Svanhild, alors : « Jure-moi, devant Dieu, que tu m'aimeras toujours. » Et Falk, troublé, répond : « Je t'aimerai longtemps, bien longtemps. » Alors, la jeune fille s'exclame avec amertume : « Longtemps ! la pauvre promesse. Un jour viendra donc où tu me diras : « Hier je t'aimais ! » Non, si notre amour doit finir, que ce soit plutôt en plein soleil, en pleine vie, ne voyons pas mourir, heure par heure, jour par jour, ce bonheur, cette ivresse qui fut pour nous l'absolue félicité. Séparons-nous donc sur cette terre et gardons pour l'éternité notre incommensurable tendresse. »

Ils se quittent donc : Falk, pour accomplir son œuvre de poète, Svanhild, pour devenir l'épouse de Guldstad.

Vers la fin de la pièce, Falk, dans d'admirables vers, dit qu'il a deux cordes à sa lyre : une, d'un son doux et harmonieux, pour célébrer les joies de la vie, une autre, qui donne une note plus basse, plus pénétrante ou plus aiguë, et qui longtemps résonne douloureusement pour dire les souffrances de son cœur.

C'est, assurément, de cette dernière corde que s'est presque uniquement servi Henrik Ibsen, jusqu'à présent, mais l'artiste l'a su faire vibrer d'une façon si cruellement stridente que toute l'Europe, surprise, a écouté et longtemps suivi l'écho de cette musique singulière et parfois barbare.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (La Comédie de l'Amour)

---

**Représentations** : Théâtre de Christiania, 24 novembre 1873. — Mindre Teatern, Gœteborg, 7 novembre 1889 ; Théâtre Royal, Stockholm, 23 novembre 1889 ; Belle-Alliance Théâtre, Berlin, décembre 1896 ; Théâtre de l'Œuvre, Paris, 23 juin 1897 (Mme Rolf Rolfsen, dans le rôle de Mme Straamand) ; Théâtre de Dagmar, à Copenhague, 21 mai 1898.

**Éditions** : *Kjœrlighedens Komedie*, af Ibsen (Christiania, 1862). Plusieurs nouvelles éditions à Copenhague et enfin dans *Samlede Vœrker*, Copenhague (op. cit).

**Traductions** : *La Comédie de l'amour*, traduction : Vicomte de Colleville et Fritz de Zepelin, Paris, Savine, édit. 1896 (*épuisé*), une nouvelle édition corrigée et avec préface a paru à la Librairie académique, Perrin, Paris, 1903.

*Komedija Rjubvi*, Henrika Ibsena (Saint-Pétersbourg, 1896), *Kærlekens komedi*, traduction : Molander (Helsingfors, 1888). — *Comœdie der Liebe*, traduction : Von Borch (Berlin, 1889). — *Die Komœdie der Liebe* (Halle, 1890). Et dans l'édition déjà citée *Sæmtliche Werke.*

**Critiques** : Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), pages 38, etc. — Jœger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), pages 142-149. — Jœger : *Ibsen og hans Vœrker* (Christiania, 1892), pages 48-51. — A Schack : *Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1897), pages 19-33. — Vasenius : *H. Ibsen* (Stockholm, 1882), pages 119-148. — L. Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1893), pages 77-90. — O. Brahm : *Ibsen* (Berlin, 1877), pages 13-17. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), pages 27-36. — Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 35-41. — A. Garde : *Der Grundgedanke in Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898), pages 16, etc. — Boyesen : *A Commentary to the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), pages 63-72. — Wicksteed : *Lectures on Ibsen* (London, 1892), pages 102-107. — A. Erhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 49-67. — Scalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), page 26.

## BRAND

« Dans *Brand*, dit Georges Leneveu, Ibsen s'est peint ; c'est sa nature qu'il a donnée à ce prêtre rappelant le pasteur Lammers, cet agitateur en plein air, comme l'avait désigné Ibsen, en opposition avec Sœren Kirkegaard (agitateur en chambre), prêtre danois aussi de sa jeunesse, qui, avec Grundlwig, attaqua le dogmatisme rationnel des protestants, proclamant le commencement de la sagesse : dans la crainte, suivant Kirkegaard, et dans l'amour, suivant Gundlwig. »

Qu'est-ce que Brand ? Un petit pasteur luthérien des montagnes, qui va tout abandonner pour atteindre son idéal. Ce poème chante tout le douloureux chemin de croix de ce martyr : c'est la tragédie du sacrifice.

Brand, exaspéré par le mensonge et l'hypocrisie de la religion présente, se révolte, les âmes étouffent dans les petites chapelles érigées par les hommes ; lui, Brand, construira un vaste temple.

Brand a rompu avec les conventions sociales pour se consacrer exclusivement à l'œuvre sincère de vérité .

Pour acquérir les véritables notions du devoir, il doit répudier toutes les relations humaines.

Le chemin du salut est semé d'épines qui l'accompagnera dans cette voie douloureuse.

Pas un ami, pas un parent : une femme seule abandonnera tout pour lui, son fiancé, sa famille ; elle s'attachera à ses pas et voudra tout partager avec lui, sa triste vie et son apostolat d'abnégation.

Afin de prêcher utilement sa doctrine aux humbles, l'apôtre doit s'en aller surtout au fond des fjords glacés, sans souci de sa santé matérielle, ni de celle des siens.

Or, Agnès, sa femme, est faible de corps ; elle souffre cruellement des rigueurs du climat, comme elle souffre aussi moralement d'avoir brisé tous les liens qui la rattachaient à l'humaine nature.

Enfin, l'enfant né de cette union ne peut supporter l'âpre climat des Dofrines, et Brand sait que son enfant mourra s'il ne quitte au plus vite ce pays de glace.

Ce sont là des obstacles qui n'arrêteront pas le héros. L'homme seul est vraiment fort, l'enfant périra, l'épouse disparaîtra, mais Brand pourra bâtir son église.

Celle-ci, une fois édifiée, est trop étroite encore.

L'idée n'a pas de limites. Brand s'est arrêté en chemin, il n'a fait que substituer un nouveau mensonge à l'ancien. Il lui faut Tout ou rien, selon la devise de Sœren Kirkegaard : « Si tu donnais tout en réservant ta vie, sache que tu n'aurais rien donné. »

Après avoir sacrifié son enfant, sa femme, sa mère, à laquelle il a refusé, à son lit de mort, la rémission de ses péchés, parce qu'elle était trop attachée à l'*or*, il renoncera encore à son église.

« Son chef, dit Charles Sarolea, un orthodoxe étroit, lui ordonne la conciliation et le compromis. Brand proteste, refuse et abandonne *une religion* qui n'est pas *sa religion ; un Dieu* qui n'est pas son Dieu.

Donc, devoirs de prêtre, d'époux, de fils, jouissance de père, ne sont rien à côté des

devoirs augustes de l'Homme. Instinct de la vie, attachement à son église, amour maternel, amour filial, rien ne compte pour cet homme de l'idéal, si ce n'est l'idéal lui-même. Pas de compromis, pas de juste milieu ! Tout ou rien, voilà sa maxime ! Excelsior ! Toujours plus haut, voilà sa devise !...

Mais le *bailli* qui avait consenti à la construction de la nouvelle église, parce que cela le rendait populaire, n'est pas du tout disposé à la laisser démolir.

Brand, seul, s'éloignera donc sans écouter les exhortations du bailli : *Personne ne triomphe s'il n'est de son époque. Un homme seul se perd en s'isolant*, ce bailli « *conciliant ses affaires personnelles avec celles de son ministère* » est le proche parent du *Bourgmestre* de *L'Ennemi du Peuple.*

« Si Brand n'était qu'un homme », a dit M. Prozor, « il s'assurerait les circonstances atténuantes des faiblesses humaines ; il pardonnerait à sa vieille mère, dont l'existence fut toute d'avarice, et, prêtre, lui accorderait la rémission de ses péchés, mais il est de la taille du rédempteur et selon lui : « Il est « une chose qu'on ne peut sacrifier, c'est son « moi, son être intérieur. La vocation est un « torrent qu'on ne peut ni refouler, ni barrer, « ni contraindre. »

Et voilà notre chercheur d'absolu en route pour la montagne où l'appelle Gerd, la folle des glaciers, qui l'invite à venir se réfugier dans la grande église de glace, où seulement sa pensée trouvera enfin le repos.

Dans cette ascension suprême, une avalanche mettra fin au douloureux sacrifice de Brand.

Ecoutons maintenant le comte Prozor : « L'individu levant la tête, revendiquant son indépendance, voilà Brand et le mouvement qu'il personnifie. Gerd symbolise la même idée, mais transformée par les faiblesses humaines et les injustices sociales, en un instinct de destruction agissant à l'aveugle et amenant, au lieu de l'affranchissement visé, une mortelle catastrophe où se trouve englouti le principe lui-même de l'indépendance individuelle. Gerd, en un mot, c'est la révolution aboutissant au nivellement fatal redouté et maudit par Ibsen, comme il l'a été par Kirkegaard et, comme plus tard en France, il le sera par Taine.

Voyez Agnès, le médecin et le bailli.

« Brand descendant parmi les hommes, c'est l'idée devenant action et subissant les épreuves que la réalité lui suscite. Les plus redoutables épreuves lui viennent des sentiments que la vie fait naître dans le propre cœur de l'idéaliste. Sitôt que Brand connaît les affections humaines, l'idée est exposée à sombrer, et elle le ferait, si Gerd, la messagère des hauteurs, ne devait le sauver en détruisant le bonheur terrestre de l'apôtre. »

Trop de symbolisme, arguera-t-on ; Ibsen est moins complexe, a dit M. Ch. Leneveu. Mais Ibsen n'a-t-il pas répondu lui-même que *Brand* est une œuvre « beaucoup plus objective qu'elle n'en a l'air. » « Et puisque nous « parlons des commentaires de Prozor, n'est-il « pas curieux de signaler cette parenté intel« lectuelle qu'il trouve entre Taine, Renan et « Ibsen ? Parité de vues ou coïncidences d'idées surprenantes entre le *Brand* d'Ibsen et *L'Ave-*

*nir de la Science*, de Renan, qu'il associe au nom de Shelling et interprète ainsi : (1).

« On sait que Renan avait étudié la philosophie de la nature. D'un autre côté, bon nombre de théologiens scandinaves s'en sont inspirés et en ont répandu les idées dans leur pays.

« Ibsen a donc pu subir cette influence indirectement sans le savoir. Il est certain que le *nouvel Adam* de *Brand* est bien celui de Shelling et qu'il ne diffère en rien de l'homme parfait de Renan. Shelling aussi voyait le mal dans la rupture, au sein de notre être, de l'unité primitive, et le salut dans le retour à cette unité. Pour lui, comme pour Renan, comme pour Ibsen, l'individualisme est la loi du monde, mais l'affirmation suprême de l'individualité, c'est le sacrifice volontaire de l'égoïsme, fait en vue de restituer à l'être son unité originelle. Shelling glorifie autant que Brand la volonté et proclame que *vouloir et vivre ne font qu'un*. »

Les mêmes doctrines qui ont rapproché ces hommes, les ont conduits tous à la révolte.

La révolte de l'esprit humain est, en effet, formulée ainsi par Renan : « Sois beau, et alors fais à chaque instant ce que t'inspirera ton cœur : voilà toute morale. Toutes les autres règles sont fautives et mensongères dans leurs formes absolues... Car rien ne remplace l'âme et aucun enseignement ne saurait suppléer, chez l'homme, à l'inspiration de sa nature. »

C'est là encore la doctrine de Charles Fou-

(1) Ch. Leneveu, *Ibsen et Maeterlink.*

rier. Là, toute la morale d'Ibsen, conclut M. Georges Leneveu.

Pour terminer, nous citerons ces deux pages fort belles où Charles Sarolea compare *Brand* à *La Divine Comédie*, de Dante.

« Que le lecteur essaye de se représenter ce long poème avec son vers énergique, poignant, chargé et même surchargé de pensées, joignant la philosophie la plus abstraite à la tragédie la plus sublime. Que dis-je ? accumulant tous les sublimes de la poésie ! Sublime d'indignation, d'ironie, de tendresse ; qu'il s'imagine, en outre, la scène où se déroule le sombre drame ! Neiges éternelles, précipices géants, fjords soulevés par la tempête, et il n'aura encore qu'une idée affaiblie de cette œuvre, unique peut-être en son genre, dans l'histoire littéraire.

Il y en a cependant une à laquelle on pourrait la comparer avec quelque profit. *Brand* est la *Divine Comédie du Puritanisme* et offre avec Dante le plus effrayant parallélisme à côté de différences non moins frappantes.

Car, d'une part, comme le Puritanisme d'Ibsen n'a pas d'enfer, le poème du Dante puritain ne commence qu'au pied de la montagne du Purgatoire, au sortir de l'entonnoir infernal ; d'autre part, comme il n'a pas de ciel, il s'arrête avant d'être arrivé aux sommets célestes et meurt dans les brumeuses hauteurs de l'idéal. De plus, le pèlerinage de Dante a une fin heureuse : la béatitude ; voilà pourquoi son poème est une divine comédie ; le pèlerinage de Brand nous laisse à peine entrevoir cette fin, il consiste tout entier dans le martyre ; voilà pourquoi *Brand* est une divine *tragédie*. Dante a la foi, Brand a le

doute, il se demande même s'il est encore chrétien ; au fond, il ne l'est plus, il n'obéit pas à Dieu, il n'obéit qu'à son Dieu, c'est-à-dire à un impératif catégorique. En un mot, *La Divine Comédie* est un poème religieux ; notre divine tragédie est un poème philosophique : *C'est le monument poétique par excellence de l'idéalisme.* Mais autant l'idéal d'Ibsen est plus élevé, autant l'art de Dante est plus parfait. Le catholicisme, religion essentiellement tangible, a permis à Dante de donner à son poème une forme plastique ; le protestantisme idéaliste d'Ibsen n'a pu lui fournir qu'une forme abstraite et des contours vaguement définis. En ce sens, Chateaubriand avait certainement raison d'appeler le catholicisme : la religion artistique par excellence.

La comparaison que nous venons d'établir entre *Brand* et *La Divine Comédie* ne repose pas sur une simple analogie de pensée.

L'allégorie d'Ibsen s'est réellement présentée à son imagination comme l'ascension douloureuse d'une montagne mystique. Et la preuve, nous la puisons dans l'œuvre même du poète.

Il y a dans le recueil de ses poésies lyriques une pièce étrange datant de 1859 (*Brand* est de 1866), et qui est certainement la première forme de son *Brand*, le premier moule dans lequel Ibsen a coulé son allégorie. Cette pièce, intitulée : *Sur les Hauteurs*, et qui a une certaine analogie avec *L'Excelsior* de Longfellow, nous montre aussi un habitant de la vallée gravissant péniblement les hauteurs des Dofrines. Lui aussi abandonne mère et fiancée : il résiste aux séductions qui

voudraient le ramener dans la vallée, comme Brand, il est le martyre de l'Idéal.

Et voyez comme à travers les âges et dans les milieux les plus différents le symbolisme poétique reste au fond le même, puisque chez Ibsen, le procédé est identique à celui de Dante, que, probablement, il n'a jamais lu. De même que Dante, au début de *La Divine Comédie*, égaré dans la forêt obscure de la vie, rencontre successivement trois bêtes fauves : la panthère, la lionne et la louve, symboles de la luxure, de l'ambition et de l'avarice, de même Brand rencontre tour à tour, au pied de la montagne, un père qui n'ose exposer sa vie pour son enfant, une jeune fille en démence et enfin un couple d'amoureux pour qui la vie n'est qu'un jeu : symboles de la lâcheté *(Feigsinn)*, de la folie *(Wahnsinn)* et de la légèreté *(Leichtsinn)*, les trois vices capitaux auxquels Brand fera la guerre. La seule différence, c'est que Dante individualise des symboles et qu'Ibsen symbolise des individus : l'un est plus concret et plus artiste, l'autre est plus abstrait et plus philosophe. »

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS
## (**Brand**)

---

**Représentations** : Des fragments de cette pièce ont été joués en Scandinavie, 1866, mais la pièce entière ne fut représentée que vingt ans après son impression, le 24 mars 1885, au Nya Teatern, à Stockholm. En 1895, la pièce a été jouée dans plusieurs villes de Norvège, à Christiania, Bergen et Trondhjem, par la troupe du célèbre acteur suédois Lindberg, qui en donna aussi une représentation à Copenhague, mai 1896.

Une représentation de gala eut lieu au Dagmarthéatret, à Copenhague, le 3 avril 1898, en présence d'Ibsen et avec un prologue du grand poète danois Holger Drachmann. – A Berlin, au Schiller-Theater, le 21 mars 1898, et à Paris, au Théâtre de l'Œuvre, le 21 janvier 1895, la pièce fut jouée.

**Éditions** : *Brand, af Henrik Ibsen* (Copenhague, 1866) (ensuite quatorze autres éditions). — *Brand* est compris dans l'édition définitive de Copenhague, *Samlede Værker* (op. cit.).

**Traductions** : *Brand* (en prose), traduction : Comte Prozor (Paris, 1895), Savine, éditeur. — *Brand*, traduction : Wilson (Londres, 1891) (2e édition, 1894). — *Brand*, traduction : Herford (Londres, 1894) (2e édition, Londres, 1898. — *Brand*, traduction : Kasimir Leino (Helsingissaa, 1896). — *Brand*, traduction : R. van Drooge (Harlingen, 1893). — *Brand*, traduction : Iurovskago (St-Pétersbourg, 1897). — *Brand*, traduction : Elmblad (Stockholm, 1870). — *Brand*, traduction : Siebold (Kassel, 1872) ; (2e édition, Kassel, 1880). — *Brand*, traduction : Julie Ruhkopf (Brème, 1874). — *Brand*, traduction : von Wolzogen (Wismar, 1876). — *Brand*, traduction : L. Passarge (Leipzig, 1882). — *Brand* est compris dans l'édition définitive de Gesammelte Werke (op. cit.).

**Critiques** : F. Helveg : *Bjœrnson og Ibsen* (Copenhague, 1866), p. 26-27. — Melin : *Om Ibsens individualisme* (Stockholm, 1884). — Mark : *Noget om Ibsen og Brand* (Gœteborg, 1885). — Jœger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), p 177-202. — Jœger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania,

1892), p. 54-66. — Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 27-41 et 98-103. — A. Schack : *Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1897), p. 51-62. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), p. 175-206. — L. Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1883), p. 101-133. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), p. 54-66. — A. v. Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 57-61. — A. Garde : *Der Grundgedanke in Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898), p. 23. — Bahr : *Ibsen* (Vienne, 1887), p. 6-8. — Leo Berg : *Ibsen* (Berlin, 1887), p. 12-16. — O. Brahm : *Ibsen* (Berlin, 1887), p. 21-29. — De Bom : *Ibsen en zijn werk* (Gand, 1893), p. 25-44. — Boyesen : *A Commentary on the writings of Ibsen* (New-York, 1894), p. 73-103. — Wicksteed : *Lectures on Ibsen* (Londres, 1892), p. 27-52. — *The Westminster Review* (1891), tome I, p. 409-428. — A. Ehrhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 117-149. — Ch. Sarolea : *Ibsen* (Paris, 1891), p. 28. — L. Bernardi : *La littérature scandinave* (Paris, 1895). — Jules Lemaître, dans le *Journal des Débats*, juillet 1895. — A. Boccardi *La donna nell' opera di H. Ibsen* (Milan, 1893), p. 19. — Scalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), p. 7-15.



## PEER GYNT

Peer Gynt est une sorte de Faust norvégien tiré d'un vieux conte scandinave et considéré comme une féerie.

*Peer Gynt* est la caricature de *Brand*. Celui-ci est un véritable héros, lui n'est qu'une sorte de Don Quichotte victime de son imagination.

Mais *Peer Gynt* est déjà un produit d'une tare héréditaire, comme plus tard le héros des *Revenants*.

La tare de Peer c'est l'imagination folle de sa vieille mère Aase dont les inventions fantastiques ont bercé son enfance et l'ont arrachée aux misères de la réalité.

Ces chimériques rêves habituels font du malheureux un coureur d'infini, un aventurier affolé par la recherche du bonheur.

Tour à tour, il est roi enchanteur, empereur, pour réaliser son empire imaginaire il fait la traite des noirs et réalise une énorme fortune qui s'évanouit bientôt.

Dans le Sahara, il joue le rôle de Mahdi ; en Egypte, il interroge le Sphinx et écoute le chant harmonieux que la statue de Memnon murmure à l'aube. La fortune après laquelle il s'acharne à courir le fuit toujours ; il fait enfin naufrage sur la côte norvégienne et revient dans son pays ; il est las, mais plein de courage et de vie encore. Cette vie, il doit la perdre, pourtant, et comme elle a été banale, quelconque, sans idéal, l'âme de Peer Gynt sera la proie du Fondeur éternel qui la rejettera dans la cuve de fusion où les boutons sans attache et les sous sans effigie reprennent une forme nouvelle.

Mais au seuil de la mort, il le trouvera enfin,

cet idéal, dans le cœur de la bien-aimée de la vingtième année, dans l'âme de Solveig, maintenant une petite vieille qui, depuis trente années, attend le fiancé de son cœur.

Et c'est sur les genoux de Solveig, dont le chant merveilleux endort la souffrance, que Peer Gynt entre dans l'éternité.

*Peer Gynt*, comme *Brand*, est écrit en vers. C'est à Rome, en 1867, que ce drame fantastique fut composé. « Nous y rencontrons et nous y retrouvons une influence catholique très prononcée, a dit le comte Prozor ; des figures de cauchemar qui nous font rire et frissonner à la fois et dont chacune représente une passion ou un vice, une faiblesse ou une plaie cachée au fond de notre nature et que nous reconnaissons. Enfin, derrière les troubles et les terreurs, nous découvrons une humble retraite d'apaisement, de pardon et d'amour. Dans une lumière discrète, sous la simple et adorable figure d'une vierge de miséricorde qui, dans *Peer Gynt*, est simple petite paysanne norvégienne, nous apparaît l'éternel idéal de toutes les âmes orageuses et souillées, des plus grossières comme des plus raffinées, un idéal d'innocence et de paix. On le voit, le thème est bien ancien. Sorti du cœur des hommes, de leurs aspirations les plus intimes, il a pénétré la légende chrétienne et y a introduit l'image de la divine auxiliatrice de la Vierge sans tache, de la *mère de l'homme*.

Les critiques danois et allemands s'accordent à voir dans *Peer Gynt* la personnification de la Norvège : Folkloriste ou conteuse (1)

« La Norvège et le Danemark sont, en effet,

(1) Passarge : *H. Ibsen*, p. 190.

la terre classique du conte et du mythe, a dit Ch. Sarolea. C'est le pays des Sagas, des Eddas et des contes de grand'mère, c'est la patrie d'Andersen, de Bjœrnsen et d'Asbjœrnsen.

« Nulle part ailleurs, pas même peut-être dans l'Inde, il n'y a eu une efflorescence aussi riche du mythe sous toutes ses formes. Il y a là une mine inépuisable pour le folklore.

« Aucun peuple n'a su donner si bien un corps aux créations de son imagination déréglée. Malheureusement, par là, il a perdu le terrain de la réalité, et, aux heures d'épreuve et d'action décisive, il a endormi ses soucis en se narrant des histoires.

« C'est ainsi que la vieille mère Aase apaisait les souffrances de son Peer en lui contant des légendes (1). »

« Il est bien trop pénible de lutter avec le destin. On ne songe qu'à secouer les soucis, à s'arracher aux pensées qui rongent le cœur torturé. L'un cherche l'oubli dans son verre, l'autre dans le mensonge. Quant à nous, nous nous disions des contes de princes, d'enchanteurs et de fiancées ravies. Qui eût pu croire que Peer ajouterait foi à toutes ces folies ? »

Ainsi, en Scandinavie, cinquante ans durant, on a chanté les glorieux Normands, sans souci du présent, et c'est cette imagination romantique qui a perdu la Norvège, comme le don quichottisme a perdu l'Espagne quand le temps de la chevalerie était passé.

« *Peer Gynt*, dit encore Charles Sarolea, est le Don Quichotte du Nord. Dans cette œuvre,

---

(1) Ch. Sarolea : *H. Ibsen, étude.*

bien supérieure à *Brand*, au point de vue de l'art, il a accompli le même miracle que Cervantès. Tous deux ont fait de l'*homæopathie* littéraire, ils ont voulu guérir le semblable par le semblable. *Similia, similibus*. Et l'étonnant, c'est que cette homœopathie leur a réussi. L'un, pour tuer le romna de chevalerie, a créé le plus stupéfiant roman de chevalerie qui fût jamais ; l'autre, pour montrer les dangers d'une imagination déréglée, a déployé l'imagination la plus riche et la plus délicieuse et trois cents ans après Shakespeare. Ibsen a trouvé assez de génie et de fantaisie pour dépasser Ariel et Caliban, Titania et Obéron. »

*Brand* et *Peer Gynt* sont les deux chefs-d'œuvre poétiques d'Ibsen avec leur prologue : *La Comédie de l'Amour*, ils forment une colossale trilogie d'un millier de pages.

Non seulement par la pureté du vers, par la beauté du style et l'élévation de la pensée, ces trois drames s'imposent à l'admiration de tous, mais ils sont une grande date dans l'œuvre d'Ibsen. Après les drames romantiques, où, sous le couvert de personnages historiques, Ibsen parlait discrètement, *La Comédie de l'Amour* est une déclaration de guerre ouverte à la société, et *Brand* et *Peer Gynt* sont deux victoires remportées sur elle.

Maintenant, nous voici arrivés au seuil du drame moderne. Là, le maître cesse d'être Norvégien pour être HUMAIN !

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS
## (**Peer Gynt**)

**Représentations** : Théâtre de Christiania, le 24 février. 1876, avec musique de Grieg. — Dagmartheatret, Copenhague, 15 janvier 1886.— Théâtre de Gœteborg, 2 février 1892. — L'Opéra Royal, Stockholm, le 16 avril 1895. — Théâtre de l'Œuvre, à Paris, 11 novembre 1896 (avec une conférence de M. Victor Barucand et une nouvelle musique de Grieg).

**Éditions** : *Peer Gynt* af Henrik Ibsen (Copenhague, 1867), et jusqu'à 1896, dix autres éditions. — *Peer Gynt* se trouve dans l'édition définitive de Copenhague : *Samlede Værker* (op. cit.).

**Traductions** : *Peer Gynt*, traduction : Archer (Londres, 1892). — *Le Peer Gynt d'Ibsen*, par le Comte Prozor (Paris, 1897), résumé critique plutôt qu'une traduction. — Le Comte Prozor a donné une traduction complète de *Peer Gynt* dans *La Nouvelle Revue* (1896). — *Per Gynt*, traduction : Surovskago (St-Pétersbourg, 1897). — *Peer Gynt*, traduction : Passarge (Leipzig, 1881) (2e édition, Leipzig, 1887). — Cette traduction se trouve dans l'édition définitive de Berlin, déjà citée, tome III, *Gesam. Werke*.

**Critiques** : H. Jœger : *Ibsen* (Copenhague. 1888), p. 202-211. — H. Jœger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania, 1892), p. 67-81. — Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 48-54. — A. Schack : *Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1897), p. 62-75. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), p. 207-229. — L. Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1883), p. 134-191. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), p. 66-76. — A. Garde : *Der Grundgedanke in Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898),p. 25-29. — A. v. Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 62-74.—H. Bahr:*Ibsen* (Vienne, 1887), p. 8. — Leo Berg : *Ibsen* (Berlin, 1887), p. 16-19. — O. Brahm : *Ibsen* (Berlin, 1887), p. 29-32. — De Bom : *Ibsen en zijn werk* (Gand, 1893), p. 45-49. — Boyesen : *A Commentary on the writings of Ibsen* (New-York. 1894), p. 105-127. — Wicksteed : *Lectures on Ibsen* (Londres, 1892), p. 52-85. — A. Ehrhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 150-195. — Ch. Sarolea : *Ibsen* (Paris, 1891), p. 33-39. — A. Boccardi : *La donna nell' opera di H. Ibsen* (Milan, 1893), p. 21. — Scalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), p. 16-20. — Léo Quesnel, dans la *Revue Suisse* (1890), tome XLVII, p. 286. — Bjœrnstjerne Bjœrnson dans *Norsk Forkeblad* (1867), numéros 47-50. — Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin, numéro exceptionnel de *La Revue d'art dramatique* (Paris, 1895).

## Les Drames Modernes

Les drames modernes, auxquels nous arrivons maintenant, se divisent en drames réalistes et en drames symbolistes.

C'est avec *Maison de Poupée* et avec *Les Revenants* surtout, que l'œuvre du maître devient vraiment réaliste.

Dans ces drames, le talent d'Ibsen affecte les principaux caractères que les théoriciens de l'esthétique positiviste réclament de l'artiste : « Premièrement, dit M. Ehrhardt dans son *Etude sur Ibsen*, Ibsen tient compte de toutes les circonstances extérieures où se meuvent les personnages. Il décrit avec un soin méticuleux le milieu dans lequel ils vivent. Chacune de ses pièces est précédée d'une notice qui règle la mise en scène jusque dans ses derniers détails. Il n'y a rien de puéril à cela. La nature inanimée est associée à l'action ; elle joue son rôle muet. Les stores sont baissés au premier acte des *Soutiens de la Société ;* comme la salle où ils sont réunis, l'esprit des personnages est fermé au grand jour, et le spectateur a extrêmement vive cette impression de ténèbres morales qui enveloppent la société fondée sur le mensonge. La pluie tombe pendant les trois actes des *Revenants*. Comme nous comprenons sous ce ciel bas et gris, l'ennui qui paralyse Oswald Alving et son frénétique désir de mener une vie joyeuse à la lumière éclatante du soleil.

On ne s'imagine pas Nora avec un salon autre que celui que le poète lui a donné ; c'est bien la cage qu'il faut à cette alouette par

moments si grave. Avec des accessoires insignifiants, Ibsen obtient des effets intenses. Dans *Maison de Poupée*, il nous intéresse avec une épingle à cheveux trouvée dans une boîte aux lettres. Les meubles ont une voix chez lui ; ils trahissent la vie de ceux qui les possèdent. Le décor n'a rien de théâtral, en harmonie parfaite avec l'esprit de la pièce, il est, en quelque sorte, inséparable des personnages. »

La physionomie de chaque personnage est dépeinte par Ibsen avec le soin le plus méticuleux ; non seulement il indique les vêtements que doivent revêtir les acteurs, mais leur forme et leur couleur ; il précise même l'aspect de chaque type et laisse peu de chose, pour ne pas dire rien, à la fantaisie du comédien.

Conformément aux doctrines réalistes, les faits physiologiques règlent aussi intérieurement les personnages . L'hérédité explique la destinée, et les antécédents jouent un rôle important. *Les Revenants*, *Maison de Poupée*, *Le Canard Sauvage* exposent cette théorie tout au long.

La bonne humeur du docteur Stokmann s'explique par la bonne chère ; le mauvais caractère de son frère, par son déplorable estomac. Les bizarreries d'esprit d'Ellida Wangel sont causées par une maladie nerveuse.

Ibsen est aussi réaliste dans son style. Ses pièces ne sont pas écrites, on y parle comme dans la vie. Les phrases sont courtes et hachées, vivantes, mais non artificielles, avec des mots à effet comme dans les pièces de Dumas.

Les pièces réalistes d'Henrik Ibsen sont :

*L'Union de la Jeunesse*, *Les Soutiens de la Société*, *Maison de Poupée* et *Les Revenants.*



Cependant, la littérature entière ne saurait ramener toute l'activité humaine aux fonctions de l'organisme, au-delà de la vie, il y a l'inconnu.

Dans chacun de nous, la préoccupation de cet inconnu, de l'infini, est un besoin trop général pour être simplement un rêve. Chez les uns, il se produit par le sentiment religieux ; chez les autres, par la superstition et l'occultisme ; en littérature, cette tendance est exprimée par le symbole. « Le symbolisme, a dit *M. Ehrhardt*, est la forme de l'art qui donne à la fois satisfaction à notre désir de voir représenter la réalité et à notre besoin de la dépasser. Il fait ensemble le concret et l'abstrait. La réalité a un dessous ; les faits un sens caché ; ils sont la représentation matérielle des idées. L'idée paraît dans le fait. La réalité est l'image sensible, le symbole du monde invisible... Le vrai symbolisme, c'est l'idéalisation de la matière, la transfiguration du réel, c'est la suggestion de l'infini par le fini.

C'est au symbolisme qu'ont abouti tous les grands poètes lorsqu'après avoir longtemps serré de près la réalité, ils ont voulu, sans lui être infidèles, ouvrir à leur pensée des horizons vastes. C'est ainsi que Shakespeare écrivit *La Tempête ;* Gœthe, *La Fiancée de Corinthe* et le second *Faust.* »

Le symbolisme du drame d'Ibsen commence

avec l'allégorie de *L'Ennemi du Peuple*. Dans *Le Canard Sauvage*, il est déjà plus développé. Le canard symbolise l'homme misérable qui se roule dans la fange et qui se refuse à vivre sous le clair soleil.

Dans *Rosmersholm*, il atteint au surnaturel. *La Dame de la Mer* est un drame entièrement symbolique. Le marin personnifie la mer avec son attirance. Le mal d'Ellida, c'est le besoin de liberté et d'indépendance.

Ces drames symboliques sont écrits dans une langue aussi précise et aussi nette que les drames réalistes, mais les expressions, dans leur laconisme impressionnent et forcent la pensée à élargir le sens et à pénétrer dans l'infini.

Ce sont ces œuvres de la dernière époque dont la force dramatique s'est imposée à notre temps, qui ont fait la gloire d'Ibsen et qui l'ont imposée à l'Europe. Son théâtre convient bien à cette malheureuse âme moderne, positive et superstitieuse, courageuse et effarée. Les pièces symboliques du théâtre d'Ibsen sont : *L'Ennemi du Peuple*, *Le Canard Sauvage*, *Solness le Constructeur*, *Rosmersholm*, *La Dame de la Mer* et *Hedda Gabler*.

## L'UNION DES JEUNES [1]

En 1869, pour la première fois en Norvège, fut représentée une véritable comédie moderne nationale.

*La Comédie de l'Amour* était l'œuvre d'un poète indigné. *L'Union des Jeunes* fut créée par un écrivain doué du sens comique, et qui, dans un large rire, se soulage.

Nous l'avons dit dans la première partie de ce livre, Ibsen avait été absent de son pays pendant quatre longues années, et, à son retour, les luttes politiques, qui n'avaient rien à voir avec les idées, mais étaient simplement des rivalités de personnes, lui parurent misérables.

« Poésie est soulagement ». a dit Gœthe. Rire de la bassesse de ses concitoyens, n'était-ce pas aussi un allègement pour la souffrance et le dégoût d'Ibsen ?

Une fois donc, en sa vie, le *pessimiste* qu'est Ibsen a largement ri, il a ri à gorge déployée, bien qu'à ses lèvres, parfois, vienne quelque amertume. et que la comédie, très gaie, très vivante, se transforme, de temps à autre, en cruelle satyre.

M. A. Ehrhard, le distingué critique, résume très bien. en ces pages. l'action de la pièce :

« Nous sommes en Norvège. dit-il. dans le voisinage d'une petite ville, le 17 mai, jour de la Fête Nationale.

Dans un parc ouvert au public par le chambellan Bratsberg. sous des arbres où se balan-

(1) *L'Union des Jeunes.* Traduction Bertrand et de Nevers. Paris, 1903. Savine.

cent des lampions, une tribune est dressée, un orateur termine un discours patriotique en invitant ses concitoyens à crier avec lui : « Vive la liberté ! Vive la Constitution ! » Les uns acclament, les autres sifflent.

L'orateur est Lundestad, le député du district. C'est un vieux bonhomme, agriculteur de son état. Il s'est fait élire pour la première fois, il y a vingt ans, comme candidat libéral, et, depuis ce temps, on continue à voter pour lui par habitude. Lundestad n'est cependant pas un homme de progrès. Il recommande à ses auditeurs de tenir ferme aux libertés que leurs pères ont conquises et de les transmettre intactes à leurs enfants. Il ne lui vient pas à l'esprit d'en souhaiter de nouvelles. Pour lui, la Norvège, dans la seconde moitié du siècle, est restée ce qu'elle était en 1814.

Au fond, ses idées politiques ne diffèrent en rien de celles du chambellan Bratsberg, une des autorités du parti conservateur, avec lequel il est d'ailleurs très lié.

En France, il siégerait au Sénat et au centre gauche.

Lundestad est un caractère faible. Conservateur, tant que le pays reste attaché aux anciennes traditions, il se hâte de frayer avec le parti des jeunes, lorsque ceux-ci paraissent devoir l'emporter.

Bratsberg, l'aristocrate, a droit, comme homme, à la plus haute estime. Il est l'héritier d'une fortune honorablement acquise et d'un nom partout respecté : sa probité est inflexible. Quand un homme d'affaires lui propose de l'associer à une entreprise suspecte d'où il y a un gros bénéfice à retirer, il montre la porte à l'insolent. A la nouvelle que son fils,

qui est dans le commerce, a, dans un moment de gêne, commis un faux, il tombe évanoui, mais il refuse d'intervenir pour sauver le faussaire et dit : « La loi poursuivra le coupable. »

Sa porte est rigoureusement fermée aux gens d'une moralité équivoque. Il n'oublie jamais qu'il est homme du monde. Son savoir-vivre et son tact sont parfaits. Il est très conservateur et il a l'esprit fermé aux idées modernes, mais il n'est, en somme, pas un politicien ou le défenseur d'un programme réactionnaire. Il est, continue M. Ehrhard, conservateur par tempérament, jusqu'à la moëlle des os. Dans sa pensée, son fils devait, comme il l'avait fait lui-même, faire son droit et vivre ensuite de ses rentes. Il le désapprouve sévèrement d'être entré dans le commerce. Si celui-ci tombe en faillite, le père n'en est pas tout à fait irresponsable : dans son aristocratique dédain pour le négoce, il n'a jamais cherché à conseiller son fils ; il l'a abandonné à lui-même, se contentant de lui faire l'éloge de la probité, au lieu de lui montrer, par son exemple, comment on la maintient intacte dans le mouvement des affaires. Ne comprenant pas que l'homme vive en vue d'un but, il le comprend bien moins encore de la femme. Il adore sa belle-fille, mais il la considère comme une enfant à qui il ne faut point parler de choses sérieuses. Aussi, lorsque la jeune femme, en apprenant la ruine de son mari, s'irrite de ce qu'on l'a toujours tenue à l'écart de toutes les entreprises et refuse de s'associer dans le malheur à la vie de celui qui se passait de son concours quand tout allait bien, le vieux chambellan, stupéfait, ne

parvient pas à s'expliquer cette révolte. Bratsberg est un homme figé dans les vieilles traditions, un survivant d'un autre âge.

En face des conservateurs et des libéraux à l'eau de rose, se lève un parti avancé. Ce sont les *nouvelles couches* qui aspirent au pouvoir. De principes, ces espèces de radicaux n'en ont pas plus qu'un Lundestad. Aucun idéal politique ! C'est une coalition d'appétits, de convoitises et de rancunes qui se déchaîne contre l'ordre de choses établi. Ces gens ont toujours à la bouche les grands mots de liberté, d'égalité et de volonté nationale : pur charlatanisme d'ambitieux et d'affamés qui voudraient se dissimuler à eux-mêmes leurs vrais sentiments. Qui distinguons-nous dans la bande ? Voici Monsen, fils d'un ancien domestique de Bratsberg, un tripoteur d'affaires véreuses, qui s'est enrichi dans des spéculations malpropres, et fait sonner insolemment les écus qu'il a volés. Puis, vient le fils Monsen, un gros lourdaud, à l'intelligence épaisse, qui, après avoir été longtemps étudiant, s'est essayé comme peintre et a fini par s'établir ingénieur civil. Rendu célèbre par un pont qu'il a construit et qui s'est effondré bientôt après, on ne lui confie plus de travaux. Il espère que, si ses amis arrivent au pouvoir, il rentrera au service public. Après le raté, le déclassé. Aslaksen a été envoyé à l'Université par un protecteur de jeunes talents ; la ruine de son bienfaiteur a arrêté ses études au bout d'une année. Devenu imprimeur, il gagnerait de quoi vivre, avec une « feuille de chou » qui raconte les menus faits de la localité, si la maladie ne jetait la misère chez lui : sa femme se meurt de la poitrine ; sa fille est

folle, et alors, il noie son chagrin dans l'eau-de-vie. Il a une rancune terrible contre les riches, parce qu'il fut un jour où il s'asseyait à leur table. Aigri par le malheur, par l'esclavage où le tiennent une foule de gens de qui dépend son sort, il est le type du prolétaire hargneux qui veut rompre sa chaîne et faire bombance à son tour. On sent comme un premier grondement de menaces socialistes dans la réponse qu'il fait chez Bratsberg, où on lui dit d'attendre, pour parler à un invité du chambellan, la fin du repas dont les odeurs lui font venir l'eau à la bouche : « Soit, je veux attendre que mon heure arrive ! »

Tous ces mécontents vont se grouper autour d'un meneur, Stensgaard, et former, sous sa direction, une ligue « l'Union des Jeunes ». La figure de Stensgaard est d'une composition magistrale : Ibsen n'en créera pas beaucoup qui soient à la fois plus neuves et plus vivantes. C'est un avocat parti de très bas et qui a l'ambition de s'élever aux plus hautes charges. « Son père, nous dit-on, était un homme taré, un chenapan, un rien qui vaille, un petit revendeur, qui, en même temps, prêtait de l'argent sur gages ; ou plutôt, c'était la femme qui dirigeait la boutique. Elle était une créature grossière, la figure la moins féminine qui puisse se voir ; elle menait son mari à la baguette : de cœur, du sentiment, pas de trace. C'est dans ce milieu que Stensgaard a grandi. L'individu ne manque pas de talent : il a fait de brillantes études ; il est éloquent et spirituel. Mais les dons de l'intelligence ne rachètent pas le manque d'éducation première : sa vulgarité native perce à tout moment. A son aise dans une tribune, il com-

met, dans le monde, bévue sur bévue, et se fait donner une leçon de savoir-vivre par Bratsberg dès les premiers mots qu'il échange avec lui. En même temps, ce rustre est sensible aux charmes de la haute société ; il s'aperçoit de ce qu'il y a de noble et de séduisant dans le grand monde. Il singe les manières aristocratiques de Bratsberg.

Stensgaard n'a aucune conviction politique. Son attitude n'est motivée que par des raisons purement personnelles. Il n'a qu'un désir : parvenir ; les moyens lui sont indifférents ; il veut être député, peu lui importe avec quel programme. Sa première visite a été pour Bratsberg, le conservateur. N'ayant pas été reçu, il se rejette, de dépit, du côté de Monsen. Ce Monsen a une fille qui sera riche ; Stensgaard songe aussitôt à l'épouser.

Le soir du 17 mai, la colère qu'il a contre Bratsberg éclate dans une apostrophe violente qu'il lance à l'adresse du chambellan. Il se pose en révolutionnaire ; il adjure ses auditeurs de secouer le joug de la tyrannie, de rompre avec les vieilles traditions, et il les invite à fonder « l'Union de la Jeunesse », en vue de mettre une fin au despotisme des riches. Le plaisant de l'histoire, c'est que ce discours est conçu en termes très vagues, et que Bratsberg, trompé d'ailleurs par sa fille, qui craint de le voir trop cruellement blessé, le croit dirigé contre Monsen ; touché de ces bons sentiments, il invite Stensgaard à dîner ! Le fougueux radical s'imagine qu'on a peur de lui ; il ne s'imagine pas que le chambellan s'est mépris sur le sens de son discours ; il accepte l'invitation.

Arrivé dans ce milieu riche et élégant, il n'a

plus que du mépris pour la vulgarité de Monsen ; il essayera d'épouser la fille du chambellan, mais dès qu'il apprendra l'escroquerie du fils de Bratsberg et sa situation exacte, il abandonnera bien vite ce projet. Alors, il fera de nouveau volte-face, et, revenu aux libéraux, il recherchera en mariage la fille de Monsen. Celui-ci fait faillite à ce moment même. Le peu scrupuleux avocat n'est pas découragé pour si peu et il sollicite la main d'une riche cabaretière, Mme Rundholin, qui le repousse. Alors, cette fois, il lui faut bien revenir à la députation, pour le moment, du moins.

Au premier abord, il semble bien que ce vil personnage n'est pas fait pour intéresser le public, mais le cynisme si sincère que lui prête Ibsen finit par fixer notre attention sur ce parfait arriviste.

Dans cette pièce, Ibsen s'est montré également cruel pour les différents partis politiques en présence.

Le plus sympathique des personnages est, cependant, le chambellan Bratsberg, mais il est trop borné dans ses idées pour représenter l'idéal d'Ibsen.

Ibsen a voulu également railler tout le monde.

Il revenait dans son pays après avoir traversé les grandes capitales de l'Europe où tous les hommes éminents luttaient pour de grandes idées.

En Norvège, il ne retrouvait même pas l'écho de ces grandes pensées.

On se battait exclusivement pour les questions d'intérêt local, et surtout d'intérêt personnel.

Et c'est le vieux Daniel Heire qui résume toute la morale de cette pièce dans ces mots d'une amertume si profonde :

« Personnellement, je répète cette parole du Grand Turc à propos de l'empereur d'Autriche et du roi de de France : « Que le cochon « mange le chien, ou que le chien mange le « cochon, voilà qui m'est parfaitement égal. »

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (L'Union des Jeunes)

**Représentations** : Théâtre de Christiania, 18 octobre 1869 (la pièce a été jouée plus de cent trente fois sur cette scène).—Au Théâtre national de Bergen,27 février 1877.En province, la pièce a été jouée par des troupes ambulantes. —Théâtre Royal, à Copenhague, 16 février 1870.—Théâtre dramatique, à Stockholm, 11 décembre 1869. — Au Théâtre Suédois, à Helsingfors, 1887, et au Théâtre Finlandais de Helsingfors, en 1885. — A Berlin, au Freie Volksbühne, en octobre 1891.

**Éditions** : *De unges Forbund* af Henrik Ibsen (Copenhague, 1869), plus sept autres éditions. La pièce est comprise dans l'édition définitive de *Samlede Vœrker*. Copenhague (op. cit.).

**Traductions** : *The League of Youth*, traduction : Archer (Londres, 1890). — L'*Union des Jeunes*, traduction : Pierre Bertrand et Edmond de Nevers (Paris, 1893),Savine, éditeur. — *Sojuz Molodezi*, traduction : Yurovskago (St-Pétersbourg, 1896). — *Der Bund der jugend*, traduction : A. Stradtmann, deux éditions (Berlin, 1872, Berlin, 1890).— *Der Bund der jugend*, traduction : W. Lange (Leipzig, 1881). — La pièce est comprise dans l'édition définitive de Berlin (op. cit.).

**Critiques** : H.Jœger : *H. Ibsen* (Copenhague,1888,p.211-221. — H. Jœger : *Ibsen og hans Vœrker* (Christiania,1892), p. 105-107. — Brandes : *Kritiker og Portrœter* (Copenhague), 1re édition, p. 246-254 et 2e édition,p. 339-348.—E. Brandes (1) : *Dansk Skuespilkünst* (Copenhague, 1887), p. 131. — Chr Molbech : *Fra Danaidernes Kar* (Copenhague),

(1) Frère de Georges Brandes, orientaliste, critique, auteur dramatique. Plusieurs de ses pièces, *Une Visite, Sous la Loi, Les Fiançailles*, ont été représentées sur plusieurs scènes parisiennes dans notre traduction. Quatre de ces pièces sont réunies en un volume, que nous avons publié chez Savine sous le titre : *Le Théâtre Moderne en Danemark*. tome I. E. Brandes.

Vicomte DE COLLEVILLE et FR. DE ZEPELIN

p 440-449. — A. Schack : *Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1897), p. 84-89. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), p. 262-271. — L. Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1883), p. 239-251. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), p. 77-88. — A. Garde : *Der Grundgedanke in Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898), p. 29-31. — A. von Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 85-88. — Brahm : *Ibsen* (Berlin, 1887), p. 35-40. — Boyesen : *A Commentary on the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), p. 129-140. — A Ehrhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 245-262.

## LES SOUTIENS DE LA SOCIÉTÉ (1)

« La liberté et la sincérité, voilà les vrais soutiens de la société. » Telle est la conclusion.

Et si nous devions préciser les points sur lesquels porte l'attaque du moraliste, nous dirions : « C'est le mensonge et l'hypocrisie qu'il combat. »

Or, ce mensonge, cette hypocrisie ne sont pas toujours faciles à démasquer. Par exemple, dans *Maison de Poupée*, Helmer, le mari de Nora, nous paraît un excellent mari, un homme du monde accompli, très sévère sur le point d'honneur, homme de goût et fort cultivé

Mais après une analyse un peu serrée, lorsque sa vraie personnalité est dégagée de tout vernis mondain, l'égoïsme brutal apparaît.

Ainsi du consul Bernik, le héros des *Soutiens de la Société* : il semble un modèle d'exemple comme homme privé et comme citoyen. Hélas ! Combien la vérité est autre !

Résumons en quelques lignes l'action principale de cette pièce :

Dans un bourg norvégien merveilleusement évoqué par le maître, le temps s'est arrêté. Des révolutions dans la politique et dans la pensée ont pu perturber l'Europe, tout cela est venu mourir au seuil de la mesquine cité, on ignore tout.

Tout le reste du monde est tenu pour gangrené. La Norvège seule, dont cette bourgade en particulier, a pu échapper

---

(1) *Les Soutiens de la Société.* Traduction : Bertrand et de Nevers. — Paris, 1893. Savine.

à la contagion, rester saine, morale et calme loin de l'horrible et haïssable progrès.

Là, on rougit de honte à la pensée de l'immoralité des bals, des soirées et des théâtres. Les dames y sont groupées en comité de bienfaisance sous la présidence d'un pasteur qui commente la parole divine et les ouvrages d'érudition pieuse pour le salut de la bourgeoisie.

Dans un magistral tableau, Ibsen a rendu avec un bonheur d'expression très grand les sentiments de pharisaïsme et d'hypocrisie qui constituent l'ambiance de cet abominable milieu.

Dans cette ville, un seul homme gouverne, c'est le consul Bernik.

Il règne par la puissance de l'argent, il s'impose par l'exemple d'une vie toute entière qui semble digne d'admiration.

Bernik dispose des voies ferrées, dote la ville de jardins publics, d'écoles !

Aussi, à chaque coin de rue, des plaques indicatrices célèbrent-elles la générosité et le civisme du consul.

Cet homme considérable ne doit cependant sa popularité qu'à un mensonge, au dévouement surtout de son beau-frère, aussi à un égoïsme féroce qui lui fait tout sacrifier à son triomphe.

C'est ainsi que cet honorable *Soutien de la Société*, ce vénérable consul, dont la vie de famille si respectable commande maintenant le respect, a eu jadis de nombreuses aventures d'amour. Péchés mignons, sans doute, mais non dans la petite cité protestante où l'on ne badine pas avec la morale.

Surpris en flagrant délit par le mari d'une

actrice, Bernik a sauté par la fenêtre et son beau-frère, pour le sauver, a déclaré être le coupable.

Pour ce cas pendable, le malheureux beau-frère, mis au ban de la société, a dû s'enfuir en Amérique, et même au moment encore où se passe la pièce, les pieuses âmes s'indignent au souvenir de l'immoralité de cet exécrable Lovelace.

La haute moralité de Bernik est donc le point de départ de sa fortune.

Une autre base sur laquelle est assis le crédit de l'hypocrite est celle-ci : Bernik n'a pas laissé seulement croire que son beau-frère fut immoral, il a laissé entendre que ce chenapan, dans sa fuite, avait emporté sa caisse, à lui, Bernik.

La vérité est que la situation de Bernik était des plus mauvaises, et qu'en se laissant supposer victime d'un vol, il obtenait facilement crédit de ses compatriotes et pouvait remettre l'ordre dans ses affaires.

En outre, en homme pratique, il avait rompu avec sa fiancée, pour se marier avec une femme riche qu'il n'aimait point, et ces combinaisons avaient réussi le mieux du monde.

Voilà donc notre soutien de la société à l'œuvre. Nous allons voir que c'est toujours l'égoïsme le plus vil qui guide ses actes, même ceux où il affirme ses sentiments philanthropiques.

Les travaux de la ville et ses dons même sont autant de combinaisons financières qui doivent tourner à son profit.

Il fait passer la voie ferrée sur des terrains achetés par lui à bas prix.

Il force, dans un but de lucre, son agent

commercial à faire partir un bateau dont il sait la cale complètement pourrie et qui se perd corps et biens.

En somme, en réunissant en ses mains tous les fils nombreux de l'activité administrative de la ville, il sème pour récolter. Et il arrive, par son habileté et son hypocrisie, à être le soutien moral de cette société qui ne vit et ne pense que par lui.

Le pasteur, à l'occasion d'une fête donnée en son honneur, célèbre sa vertu en ces termes dyhirambiques :

« Depuis longtemps, Monsieur le Consul, nous voulions vous offrir nos actions de grâce pour le solide appui moral que vous prêtez à notre société.

« Nous rendons aujourd'hui hommage au citoyen dévoué, infatigable, désintéressé et clairvoyant qui a pris l'initiative d'une entreprise dont les brillantes apparences permettent de croire qu'elle contribuera pour une large part au bien-être matériel et moral de notre société. (Bravo ! Bravo !).

« Monsieur le Consul, vous avez été, depuis de longues années, pour notre ville, un exemple lumineux.

« Sans parler ici de votre irréprochable vie de famille, de votre moralité sans tache... vous êtes, au sens absolu du mot, la pierre angulaire de notre société. »

Mais, par suite de différents incidents assez invraisemblablement romantiques, la conscience du consul est enfin déchirée par le remords, et c'est exactement après le discours du pasteur qu'il se rend compte de son indignité et confesse publiquement ses fautes.

« Oui, crie-t-il, j'avoue n'avoir pas travaillé

dans l'intérêt de tous, mais dans le mien, et je me rends compte que le désir d'augmenter mon importance personnelle a été le but principal de mes actes. »

Il s'humilie devant ses concitoyens, confesse ses fautes, et, purifié, espère encore être digne de diriger les affaires de la cité. Car s'il regrette d'avoir eu son intérêt pour mobile, il ne doute pas de son intelligence et de son énergie qui le rendent digne de la première place.

Il termine ainsi :

« Quand vous aurez recouvré votre sang-froid, nous verrons si, par cette confession, j'ai mérité ou perdu votre estime. »

Très ibsénien, ce trait de la fin.

Soyez sincères, et sous la lumière de la vérité et la voix de la conscience, l'avenir sera meilleur. Ou, comme le dit Lona revenant d'Amérique : « La liberté et la vérité, voilà les véritables piliers, les seuls soutiens de la société !



*Le Docteur Sigurd* IBSEN, (fils d'IBSEN) *Ministre de NORVÈGE à STOCKHOLM.*

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (Les Soutiens de la Société)

---

**Représentations** : Ibsen, en lutte avec la direction du Théâtre de Christiania, fit jouer cette pièce par une troupe suédoise, à Christiania, le 6 novembre 1878. — Elle fut représentée au Théâtre de Christiania, le 7 mars 1879. Au Théâtre Norvégien, à Bergen, le 30 novembre 1877. — Par une troupe danoise, donnée partout en Norvège, en 1878 et 1879. — Au Théâtre Royal de Copenhague, le18 novembre 1877. — Partout en province, en Danemark, 1877-1880, par les troupes de Rasmussen, Cortes, Petersen. — Dramatiska Teatern, Stockholm, 13 décembre 1877. — Théâtre de Gœteborg, février 1878, et en des villes de province de la Suède, par la troupe de Engelbrecht, 1892. — Au Théâtre Suédois, à Helsingfors, 1878 et 1897. — Au Théâtre Finlandais, à Helsingfors, 1883-84.

La pièce eut un grand succès en Allemagne et fut pendant une semaine inscrite sur l'affiche de cinq théâtres, à Berlin, Belle-Alliance Theater, 25 janvier 1878. — Stadttheater, 2 février 1878. — Nationaltheater, 3 février 1878. Ostendtheater et Reuniontheater, 6 février 1878. Avant la fin de 1878, *Les Soutiens de la Société* étaient joués sur vingt-sept théâtres en Allemagne et en Autriche et plus de soixante théâtres ont actuellement donné cette pièce plus de 1.200 fois. — En Angleterre, la première représentation de cette œuvre eut lieu au Gaiety Theatre, à Londres, le 15 décembre 1880, et des troupes anglaises l'ont joué en Australie et dans l'Afrique du Sud, 1892. — A Paris, Théâtre de l'Œuvre, juillet 1898 ; à Rome, au Theatro Valle, en janvier 1893 et à New-York, au Amberg Theatre, en décembre 1889.

**Editions** : *Samfundets Stœtter* af Henrik Ibsen (Copenhague, 1877). — Après plusieurs autres éditions, la pièce fut comprise dans l'édition définitive de Copenhague : *Samlede Vœrker* (op. cit.).

**Traductions** : *The Pillars of Society*, traduction : Archer (Londres, 1888). — *Les Soutiens de la Société*, traduction : Pierre Bertrand et Edmond de Nevers (Paris, 1893), Savine, éditeur. — *De Steunpilaren van de Maats-*

*chappij*, traduction : Kapteijn (Hoorn, 1893). — *Le Colonne della Societa*, traduction : Paolo Rindler et Santarnecchi (Milan, 1892). — *Le Colonne della Societa*, traduction : Bice Savini (Milan, 1897). — *Stolpy Obscestva*, traduction : Yurovskago (St-Pétersbourg, 1896). — *Die Stützen der Gesellschaft*, traduction : Emil Jonas (Berlin, 1878). — *Stützen der Gesellschaft*, traduction : Emma Kleingenfeld (Münich, 1878) et 2ᵉ édition (Berlin, 1890). — *Die Stützen der Gesellschaft*, traduction : Wilhelm Lange (Leipzig, 1878). — *Stützen der Gesellschaft*, traduction : G. Morgenstern (Leipzig et Vienne, 1891). — *Die Stützen der Gesellschaft*, traduction : Helmine Fick (Halle, 1897).

**Critiques** : H. Jæger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), p.253-256. — H. Jæger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania, 1892). p. 127-140. — E. Bœgh : *Dit og Dat* (Copenhague, 1877), p. 240-248. — A. Schack : *Udviklingsgangen i Ibsen Digtning* (Copenhague, 1897), p. 89. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), p. 272-285. — Berndtsson : *Dramatiska Studier* (Helsingfors, 1878), p. 202-212. — L. Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1883), p. 252-263. — E. Sierke : *Kritische Streifzüge* (Brunsvick, 1881), p. 441-450. — A. v. Hanstein : *Ibsens als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 88-96. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), p. 99-115. — O. Brahm : *Ibsen* (Berlin, 1887), p. 40-43. — Boyesen : *A Commentary on the writings of Ibsen* (New-York, 1894), p. 181-197. — Shaw : *The Quintessence of Ibsenism* (Londres, 1891), p. 75-78. — De Bom : *Ibsen en zijn werk* (Gand, 1893), p. 59-61. — A. Ehrhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 263-285. — Tissot : *Le drame* norvégien (Paris, 1893), p. 105. — Sclalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), p. 28-30. — Maximilian Harden, dans la revue *Die Gegenwart*, tome XXXV (1889), p. 270. — Rob. Buchanan dans *The Contemporary Review*, tome LVI (1889), p. 908. — *The Quaterly Review*, tome CLXXII (1891), p. 305. — Ch. de Casanove, *Revue d'art dramatique* (1ᵉʳ novembre 1890), et J. du Tillet, dans la *Revue Bleue* (1896), tome II, p. 60.

## NAISON DE POUPÉE [1]

Henrik Ibsen, qui n'est pas seulement un penseur et un écrivain, mais aussi un orateur éloquent, prononçait, le 26 mai 1898, dans un cercle féministe, un discours fameux qui n'eut pas l'heur de plaire aux bas-bleus de cette réunion.

Mettons en relief le passage suivant de ce discours :

« Je n'appartiens pas à votre société féministe. Ce que j'ai écrit sur la femme, je l'ai fait sans idée tendancieuse : je fus plus poète et moins philosophe social que l'on pense. Je ne vous en remercie pas moins, Mesdames, d'avoir bu à ma santé, mais je ne me reconnais point l'honneur d'avoir rien fait pour l'émancipation de la femme.

« A vrai dire, même, je ne comprends pas très bien ce qu'on entend par là. J'ai bien bataillé pour la libération de l'humanité, en général, et il peut se faire que la question féministe y ait trouvé son compte, mais cette question-là est secondaire. Chaque lecteur, ajoute Ibsen, me prête des idées que je suis loin d'avoir. »

Et il précise le rôle de la femme tel qu'il le comprend :

« L'ennoblissement du peuple est le but que je me suis toujours proposé, mais il faut que les mères fassent naître, par un long et pénible travail, le désir d'apprendre et le besoin de la discipline dans l'âme de leurs enfants.

---

(1) *Maison de Poupée*. Traduction Cte Prozor, Paris, 1889.

L'amour de la science et l'esprit de suite dans l'étude, il faut d'abord les inculquer aux hommes du peuple avant de songer à les ennoblir. Ce sont les mères qui doivent résoudre l'émancipation de l'humanité ; c'est seulement comme *mères* qu'elles peuvent le faire. C'est là leur véritable rôle. »

Ces paroles, nous avons voulu les inscrire au commencement de cette étude, pour établir combien fausse est l'affirmation de ceux qui prétendent que, dans *Maison de Poupée*, Ibsen a plaidé pour le divorce et l'émancipation de la femme à la façon de Stuart Mill.

Dans *Maison de Poupée*, Ibsen ne veut pas donner à la femme le rôle de l'homme, il veut qu'elle soit consciente de ses droits et aussi, et surtout, de ses devoirs conjugaux. Pour que la femme s'élève à la dignité d'épouse et de mère, qu'elle ne soit pas une simple poupée, elle devra avoir une personnalité, une individualité, une âme.

Ibsen, l'individualiste intransigeant, exige donc de la femme qu'elle soit aussi une individualité, qu'elle existe personnellement, en dehors de son mari, pour être épouse et mère dans toute sa noblesse.

Avant *Nora*, Ibsen nous avait montré, à titre exceptionnel, quelques femmes énergiques, à côté des êtres de douceur et de bonté qui peuplent son œuvre. Celles-ci étaient mues d'abord par l'amour pour leur mari, leurs fils, leurs amants. Elles sacrifiaient tout pour l'homme qu'elles aimaient : Aurelia, dans *Catilina ;* Eline, dans *Madame Inger ;* Alphild, dans *Olaf Liljekrans ;* Blanka, dans *Les Tumulus ;* Margrethe, Ragnhild et Ingeborg, dans *Les Prétendants à la Couronne ;* Svan-

hild, dans *La Comédie de l'Amour ;* Agnès, dans *Brand ;* Solvejg, dans *Peer Gynt ;* Mme et Mlle Bernick, dans *Les Soutiens de la Société.*

L'amour qui sacrifie tout sans espoir de récompense était leur idéal. Aimer, tout sacrifier et être oubliée, voilà la *saga* de la femme, a dit Ibsen.

Et, en opposition à l'égoïsme de l'homme, toujours dans une louange poétique, il nous montre la femme sensible et généreuse.

L'heure était venue où Ibsen allait exiger de la femme une personnalité, un individualisme sans lesquels elle ne pouvait être qu'un mannequin, qu'une poupée.

« Ce n'est pas, dit Jæger, à propos de *Maison de Poupée*, des droits seulement qu'Ibsen réclame pour la femme : il l'oblige aussi à des devoirs, et c'est par sa faute, par celle de son père et de son mari, que l'union conjugale manque de force et se dissout aux premières difficultés de la vie.

Le foyer de Helmer et de Nora n'est qu'une maison de poupée, puisque Nora, une enfant gâtée, n'est qu'une adorable poupée. Son père l'a éduquée ainsi et elle demeure aussi vide et artificielle dans le mariage, alors même qu'elle a enfanté plusieurs fois.

Son mari, dont la parfaite correction et l'honnêteté foncière dissimulent un égoïsme total n'a voulu voir dans Nora qu'une enfant délicieuse. C'est un joujou plaisant et gracieux qu'il se plaît à retrouver en revenant de son labeur : mais, quant à consulter l'enfant sur les questions importantes de la vie, quant à l'entretenir d'autre chose que des futilités de la mode, il n'y pense pas, et Nora,

en grignottant des bonbons, joue à la cachette avec ses enfants, jusqu'au jour fatal où la poupée, frappée au cœur, devient femme.

Mûrie en un instant, elle parle hautement de ses devoirs d'un ton convaincu. Nora, l'enfant folle d'hier, a commis, dans son ignorance, et de la meilleure foi du monde, un faux. Son mari, malade, avait besoin d'un séjour dans le Midi. Pour avoir l'argent nécessaire, elle contrefait, très maladroitement, du reste, la signature de son père ; ce billet tombe aux mains d'un déclassé qui, pour se venger, menace de poursuivre. Dans son affolement, et pressée par son mari, la poupée avoue la faute commise par amour ; mias Helmer, blessé surtout dans son amour-propre, accable d'injures la malheureuse femme.

Cependant, tout s'arrange. Helmer peut rentrer en possession du billet et se dispose à pardonner à sa femme en faveur de l'intention.

C'est là qu'éclate la scène ibsénienne. Au moment où le mari insulte l'épouse, au moment où l'homme correct laisse tomber le masque, Nora est devenue subitement consciente de la vie. Elle a compris le côté artificiel de son existence ; elle a saisi les sentiments exacts de son mari ; pour lui, elle n'est qu'une poupée ; leurs deux âmes ne sont pas unies, la vie doit être recommencée. Elle doit refaire son éducation.

Nora quittera la maison, décidée à ne plus être un jouet entre les mains de Helmer. Elle veut vivre, comprendre qui elle est, et savoir ce qu'elle se doit à elle-même. Elle n'a été qu'un instrument jusqu'à ce jour, elle veut être une femme, enfin.

Ainsi finit cette pièce si émouvante et qui

rappelle la plus belle des comédies de Villiers de l'Isle-Adam : *Révoltée*. Cette finale, qui ne pouvait être autre pour l'intransigeant Ibsen ne fut pas du goût allemand, lorsque la pièce fut jouée à Berlin.

Sous la pression de ses amis de Munich, Ibsen se laissa aller à atténuer la fin de sa pièce. Dans certaines traductions allemandes, faites avec l'acquiescement de l'auteur, Nora ne quitte pas la maison. Son mari, effrayé de sa résolution, la pousse doucement vers la chambre où dorment ses enfants. Après quelque résistance, Nora s'abandonne et se laisse glisser en pleurant sur une chaise.

Cette version, bien qu'ayant obtenu tous les suffrages allemands, ne doit être citée que pour mémoire. Jæger, le vieil ami d'Ibsen, parle ainsi de cette pièce, et il mérite d'être cité :

« Dans *Les Soutiens de la Société*, l'homme, au point de vue social, est surtout en relief. Cependant, dans les conversations entre Bernick et sa femme, apparaît le *mari*. Dans *Maison de Poupée*, l'ébauche est devenue tableau. Ibsen flatte d'abord ce personnage de Helmer, dont il dévoilera plus tard l'égoïsme. Le mari de Nora est un des plus brillants soutiens de la société, c'est un homme d'un goût raffiné et d'un extérieur correct. Il se montre hostile à tout mensonge et à toute indélicatesse. Ses idées sur l'argent sont si sévères qu'il ne consentirait à emprunter de l'argent, parce qu'il pourrait mourir sans avoir éteint sa dette. Mais combien brutal est l'égoïsme qui se dissimule sous ces vertueux dehors ! Combien cruel et féroce ne se montre-t-il pas vis-à-vis

de Nora ! Avant même la découverte du faux, cette malheureuse esclave lui appartient ; elle ne doit vivre et respirer que pour lui ; sa pensée ne doit être que l'écho de la sienne.

Au début de la pièce, Nora est bien le type des femmes des autres pièces d'Ibsen. Elle ne demande pas à vivre de sa vie propre. Elle est prête à tous les effacements ; elle n'est qu'un reflet, elle croit avoir bien agi lorsque, pour sauver son mari, elle a commis un crime. A Helmer, qui lui crie : « Il n'est personne qui sacrifie son honneur pour l'être aimé ! » elle répond : « Cent mille femmes l'ont fait, cependant ! »

Dans cette union, l'idéal de l'épouse pour Helmer, c'est l'idéal de Peer Gynt pour sa maîtresse. Peer Gynt veut qu'Anitra n'aie d'autre âme que la sienne. Helmer, lui, entend que la volonté et la conscience de Nora soient les siennes propres.

L'enfant vivra bien ainsi tant que l'union sera tout à fait intime, mais, au jour d'une rupture, elle comprendra ce que vaut l'homme pour lequel elle a tout sacrifié, et c'est dans cette crise qu'elle se ressaisira et qu'elle retrouvera la vie. Alors, Nora rompra définitivement les liens qui l'unissent à ce mari, épousé non librement, comme d'autres personnages d'Ibsen rompent délibérément les chaînes qui les attachent à la société.

Ibsen nous avait montré l'étouffement de l'individu par la société et par l'Etat, il nous montre là l'âme de la femme criminellement étouffée par la tyrannie conjugale et s'échappant violemment vers la liberté.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (Maison de Poupée)

---

**Représentations :** Théâtre de Christiania, 20 janvier 1880. — Théâtre de Bergen, 30 janvier 1880. — De février à mai, la pièce a été jouée partout en Norvège par des troupes danoises ou norvégiennes. — La véritable première eut lieu au Théâtre Royal, à Copenhague, le 21 décembre 1879 avec l'incomparable artiste danoise (1) Mme Betty Hennings, dans le rôle de Nora, et le professeur Emile Poulsen dans celui du mari. — *Maison de Poupée* a été jouée partout dans les villes de provinces de Danemark par les troupes de Rasmussen et de Petersen. — Au Théâtre Royal, à Stockholm, 8 janvier 1880, au Théâtre de Gœteborg, 19 mars 1880, au Théâtre Finlandais à Helsingfors, 25 février 1880 ; aux Théâtres suédois à Helsingfors et à Aabo, 1880, partout en Suède.

A Münich, au Residenztheater, 3 mars 1880 (en présence d'Ibsen) ; la même année, la célèbre artiste allemande, Mme Niemann-Raabe créait Nora au Thaliatheater (Hambourg), Théâtre Royal (Dresde), Residenztheater (Hannovre) et Residenztheater (Berlin).

*Maison de Poupée* a été représentée sur bien d'autres scènes berlinoises, en 1888, au Théâtre de Lessing, au Berliner-Theater, mars 1894, puis au Deutsches-Theater et Schiller-Theater. — A Vienne, Raimund-Theater (septembre 1897).—Au Théâtre de S.A.R. le duc de Meiningen (mars 1890), à Weimar et à Leipzig (1891) ; au Stadttheter à Cologne (octobre 1887), à Dresde (mars 1890), à Prague (mai 1888) et à Stuttgart (1896). — (En Allemagne et en Autriche la pièce a certainement obtenu plus de mille représentations).

A St-Pétersbourg au Théâtre Polonais, novembre 1881 ; au Grand Théâtre et puis au Petit Théâtre, à St-Pétersbourg, février 1884 et septembre 1895. Eleonora Duse, la grande tragédienne italienne et Agnes Sorma ont également intreprêté Nora devant le public de St-Pétersbourg, 1892.

---

(1) Cette Duse danoise, la grande créatrice de Nora, a obtenu aussi un succès immense à Berlin, où elle jouait Nora en langue danoise. Il est question depuis longtemps de la faire venir à Paris, où elle interprétera Nora sur la même scène que Mme Réjane, son amie et son admiratrice, elle-même une Nora admirable.

NOTE DES AUTEURS

A Varsovie, au Grand Théâtre, février 1882 ; au Théâtre National à Belgrad, 1889, au Théâtre des Variétés, à Amsterdam, *Maison de Poupée* avait été déjà jouée 100 fois en 1890. — Des troupes italiennes ont représenté cette pièce non seulement à Turin, Milan, Venise et Rome, mais même en Espagne. — A Londres, la première eut lieu le 7 juin 1889 au « Novelty Theatre », mais la pièce a été jouée sur beaucoup d'autres scènes de Londres, par exemple, mai 1897 « Globe Theatre » ; janvier 1891 « Terry's Theatre » et aussi par Eleonora Duse, mai et juin 1893.

A Paris, la première eut lieu devant des Lettrés dans l'hôtel de Mme Aubernon de Nerville, en 1892 (représentation privée.) Elle fut jouée le 20 avril 1894 au Théâtre du Vaudeville avec Mme Rejane, comme Nora. La mise en scène avait été réglée par le grand écrivain danois, Herman Bang. (En octobre 1897, Mme Rejane joue Nora à Copenhague.) Cet hiver, M. Porrel représentera *Maison de Poupée* au Théâtre du Vaudeville, avec Mme Rejane dans le rôle de Nora.

Cette pièce a eu également un véritable succès en Australie et en Amérique, par exemple à Melbourne (septembre 1889), à Sydney (juillet 1890), au Caire (mars 1892), sur le Théâtre du Khédive. Puis à Boston, New-York, Chicago, San-Francisco, etc. (1889-90).—Mme Rejane et Mme Agnes Sorma ont rempli le rôle de Nora pendant leurs voyages en Amérique.

**Editions** : *Et Dukkehjem, af Henrik Ibsen* (Copenhague, 1879). Plusieurs éditions suivirent et la pièce fut comprise dans l'édition définitive de Copenhague, *Samlede Vœrker* (op. cit.).

**Truductions** : *Nora*, traduction : Henrietta Frances Lord (Londres, 1882). — *The Doll's House*, même traducteur (New-York, 1889). — *A Dolls House*, traduction : William Archer (Londres, 1889). Cette traduction a obtenu quatre éditions à Londres, en 1890, 1891, 1892 et 1897. — *Nora*, traduction : Karl, Alex, Slœœr ; Helsingissæ(1880). — *Maison de Poupée*, traduction : Comte Prozor, préface : Ed. Rod (Paris, 1889), Savine, éditeur. — *Nora*, traduction Henrica, préface. Dr Warren (Amsterdam, 1887). — Même traduction, sans préface (1893). — *Casa della bambola* traduction : Alfredo Mazza, dans la *Gazetta d'Italia* (1884), n° 358. — *Casa di bambola*, traduction : L. Capuana (Milan, 1895).—*Casa de Boneca*, traducton : Ferdandes Costa (Lisbonne, 1894). — *Nora*, traduction : Garvina (St-Péters-

bourg, 1883). — *Nora* (Moscou, 1891). — *Nora*, traduction : Veinberga (St-Pétersbourg, 1896). — *Nora*, traduction : Milan Sevic (Belgrad, 1891). — *Casa de Muñeca* (Madrid, 1894). — *Ett dockhem*, traduction : Hertzberg (Helsingfors, 1880). — *Nora*, traduction : Wilhelm Lange (Leipzig et Vienne, 1891). — *Ein Puppenheim*, traduction : (Berlin, 1890). — *Nora*, traduction : Kirchenstein (Leipzig et Vienne, 1891). — *Ein Puppeinheim*, traduction : Engeroff (Halle, 1892).

**Critiques** : Hertzberg : *Er Ibsens Kvinde Typer norske ?* (Christiania, 1893). — Krogh-Tonning : *Hedenske og kristelige Tanker* (un sermon ; brochure, Porsgrund, 1880). — Strœmbæck : *Ibsens Dukkehjem* (dans la revue suédoise, *Hemnet*, XXIII). — Vasenius : *Ibsen tragedi Et Dukkehjem* (Helsingfors, 1880). — Aberg : *Oktenskapspagan* (Stockholm, 1883). — Schenstrœm, Max Nordau : *Henrik Ibsen och kvinnofragau* (Stockholm, 1896). — Schæfer-Dittmar : *Nora* (Leipzig, 1895). — Herman Bang : *Et Dukkehjem* (avec photographies) (Copenhague, 1880). — H. Jœger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), p. 256-263. — H. Jœger : *Ibsen og hans Vœrker* (Christiania, 1892), p. 141-150. — G. Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 108. — Herman Bang (1) : *Kritiske Studier* (Copenhague, 1880, p. 286-307. Schack : *Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1897), p. 91-167. — Feilitzein : *Ibsen* (Stockholm, 1882), p. 19-104. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882), p. 286-307. — Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1883), p. 281-296. — Leo Berg : *Ibsen und das Germanent hum* (Berlin, [illegible], p. 23-27. — Brahm : *Ibsen* (Berlin, 1887), p. 43-47. — Garde : *Der Grundgedanke in Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898), p. 36. — A. v. Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 99-106. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), p. 116-133. — De Bom : *Ibsen* (Gand, 1893), p. 59-61. — Boyesen : *A Commentary on the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), p. 199-218. — Sir Russel et standing : *Ibsen on his merits* (Londres, 1897), p. 60-62 et 164-168. — Shaw : *The Quintessence of Ibsenism* (Londres, 1891), p. 78-82. — Erhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 286-314. — Sarolea : *Ibsen* (Paris, 1891), p. 47-51. — Tissot : *Le*

(1) Le grand romancier danois est très aimé d'Ibsen, qui — habituellement critique plutôt sévère — s'extasie sur le chef-d'œuvre de Bang : *Au Bord de la Route*, dont nous avons donné une traduction (Editions de *La Plume*, 1902). Le Comte Prozor a publié chez Savine une belle traduction de *Tine*, autre roman du même maître, sombre tableau de la guerre dano-allemande.

NOTE DES AUTEURS

*drame norvégien* (Paris, 1893), p. 106 et p. 128. — Lemaître: *Impressions de théâtre*, 5e série (Paris, 1891), p. 26-53. — Rolf Rolfsen : *Dagbladet* (Christiania), 26-4 (1894). — Boccardi : *La donna nell' opera di Ibsen* (Milan, 1893), p. 27-31. — Scalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), p. 31-35 et 94. — Sur le mouvement Ibsenien en Angleterre, consulter: *The Fortnightly Review*, vol 51, p. 107-121 (par Gosse), vol. 52, p. 30-37 (par Archer) et vol 55, p. 725-740 (par Crawfurd) ; aussi *Freie Bühne*, tome II, p. 809-814 (par Stefansson) et *Cosmopolis*, tome I, p. 88 (par Walkley).

Archer a recueilli et publié dans le *Pall-Mall Gazette* (8 avril 1891) un choix des injures employées par les adversaires d'Ibsen.

**Un quatrième acte de " Maison de Poupée " :**

Plusieurs traducteurs ont osé ajouter un acte au drame d'Ibsen ou changer le dénouement du 3e acte. Ibsen lui-même, pour éviter la critique allemande, s'était laissé imposer un autre dénouement en allemand. Là, Nora ne quitte pas la maison mais tombe épuisée devant la porte de la chambre des enfants.

En Norvège, Bugge a donné une suite à la pièce *Hvorledes Nora kom hjem* (Comment Nora retournait à la maison) (Christiania, 1881). — En Finlande, même chose a été faite par le Dr Wahlberg, *Det umulige muligt* (l'impossible possible) représenté au Théâtre de Helsingfors, le 1er mars 1881. En Angleterre, sous forme de roman, Walter Besant publiait : *The Doll's House and After* (*English Ill. Magazine*) (janvier 1890) et en Italie Giacosa publiait une pièce en un acte *Diritti del Animo*, que la Duse a représenté.

**Parodies :** *Quatrième acte de Nora*, joué au Cercle des étudiants, à Christiania (octobre 1880). — Meyer : *Ett dockhem* (Stockholm, 1881), tiré à 30 exemplaires. — S. Petersen : *Et Dukkehjem* (Copenhague, 1881). — A. Guthrie : *Punch's Pocket-Ibsen* (Londres, 1893). — H. Molander : *Ibsen i Væstficksformat.*

## LES REVENANTS [1]

Après *Maison de Poupée*, dont les *Revenants* ne sont que le développement moral, l'enchaînement des pièces d'Ibsen paraît encore plus étroit. L'*Ennemi du Peuple* s'annonce comme la réponse des *Revenants*, et *le Canard sauvage* exprime ensuite le découragement de l'écrivain devant ces hommes, dont il ne peut ennoblir l'âme et qui se refusent à entendre la vérité.

Toutes ses pièces se tiennent et l'on ne peut vraiment comprendre la portée de l'une sans les connaître toutes.

Nous avons rapidement exposé dans la première partie de ce livre l'idée dominante des *Revenants*, nous allons maintenant en retracer l'action à grands traits.

Mme Alving, femme énergique, intelligente et d'âme droite a épousé un chambellan, bel homme, riche, populaire et qui lui a donné un fils Osvald. Alving, pendant une jeunesse dissipée s'est livré à tant d'orgies qu'il est devenu un *avarié*, comme dit Brieux.

Le beau chambellan est un débauché vulgaire, qui s'enivre, séduit les femmes de chambre ; une d'elles sort grosse de la maison et on la marie avec un menuisier accommodant, qui, moyennant finances, prend à son compte la paternité de la petite Régine.

Lasse de cette vie déplorable, blessée dans tout ce qu'elle a de noble et d'élevé, Mme Alving s'enfuit une belle nuit et va s'offrir à

(1) *Les Revenants*. Traduction, Cie Prozor, Paris, 1889.
— — **R. Darzens, Paris, 1890.**

l'homme jadis aimé, le pasteur Manders. Mais celui-ci avec un grand geste :

— « Retournez auprès de votre mari. C'est là qu'est votre place. Retournez au devoir. »

Il aime pourtant Mme Alving, ce prêtre, et il s'enorgueillit plus tard de son attitude : Ce fut la plus grande victoire de ma vie, dit-il, et Mme Alving de répondre : Appelez cela plutôt la débâcle la plus effroyable.

Elle est donc retournée au logis, elle a soigné son mari gâteux, élevé son enfant. Son enfant ! ce seul lien qui la rattache à la vie, elle fera tout pour lui. Dans sa tendresse, elle le veut heureux, ce petit être, qui, plus tard, la consolera de ses amertumes et de ses douleurs.

Le premier acte de la mère sera d'éloigner son fils, afin que celui-ci n'assiste pas à l'ignominie habituelle de son père, non plus à sa dégradation morale. Et c'est avec une souffrance profonde que la noble femme se décide à faire éduquer Osvald par des étrangers. De cette façon elle pourra continuer à laisser grandir son fils dans l'amour et dans le respect de son père. Lorsqu'il est mort, ce père, elle prendra une large part de la fortune qu'il laisse pour élever un hôpital, qui dira la bienfaisance et la charité de l'honnête chambellan.

Pendant ce temps, l'enfant a grandi, il a voyagé et passé un certain nombre d'années à Paris. Il s'est adonné à la peinture, fréquenté les ateliers des maîtres, mené aussi joyeuse vie. Mais voici qu'en pleine activité artistique, il s'est senti soudain las, triste et incapable de rien produire. Il consulte un médecin et exige de lui la vérité toute en-

tière. Le praticien après quelques réticences déclare formellement qu'il porte le poids de l'inconduite de son père et qu'il est atteint d'un mal qui ne pardonne pas.

Osvald, brisé, retourne donc à la maison maternelle et le rideau se lève au moment même de ce retour et à la veille du jour, où l'on doit inaugurer l'hospice qui porte le nom de son père.

A sa mère qui souffre de le voir si triste, il n'avouera pas la cause de sa douleur et la malheureuse Mme Alving va le voir, comme son père, s'attarder à table et chercher l'oubli dans le vin. C'est alors que la scène capitale de l'œuvre se déroule. Comme Mme Alving se rend au bras du pasteur à la salle à manger, elle surprend son fils embrassant à pleine bouche Régine, la femme de chambre, la fille naturelle du chambellan, comme nous l'avons dit déjà et la sœur naturelle d'Osvald.

Le Revenant ! s'écrie la malheureuse femme et c'est, en effet, le mort avec tous ses vices qui vient de ressusciter sous ses yeux.

Elle feint de n'avoir rien vu. Osvald ne désespère pas seulement sa mère par sa veulerie, il blesse profondément aussi l'honnête pasteur Manders par de cyniques aphorismes sur l'amour et le mariage.

Osvald retour de Paris, parle le langage du Boulevard et une critique malveillante a voulu que ses théories fussent celles d'Ibsen lui-même. Peut-être, pour railler *Bjœrnson*, l'éternel adversaire du maître, a-t-on voulu faire d'Ibsen le défenseur de la fille de joie et de l'union libre. Des sentiments de pitié pour la souffrance de ces êtres misérables, cela est possible, mais la défense de la débauche, c'est

une gratuite offense à l'homme sage, religieux, qu'est Ibsen.

Le pasteur Manders affirme :

— J'appelle un foyer domestique, celui où un homme vit avec sa femme et ses enfants.

Osvald. — Avec ses enfants et la mère de ses enfants.

Manders. — Faux ménages !

Osvald. — Que voulez-vous ? Un jeune artiste pauvre, une jeune fille pauvre... Il faut beaucoup d'argent pour se marier...

Manders. — Monsieur Alving, je vais vous dire ce que je veux qu'ils fassent. Ils doivent vivre loin l'un de l'autre au début...

Le moraliste le plus intransigeant du Nord, le poète de *Brand* et de *la Comédie de l'amour*, défendant la bohême de Mürger, cela est ridicule. Quand Osvald soutient que les couples s'unissent sans Dieu parce que le mariage coûte 10 fr. 50, ce sont des opinions apportées de Paris et qui n'ont rien à voir avec la défense de l'union libre, comme Ibsen l'a comprise dans *la Dame de la mer*.

Pourquoi ne pas prêter à Ibsen la défense de l'inceste, puisqu'il autorise les amours d'Osvald avec Régine ? En effet, après différents incidents, Oswald avoue à sa mère qu'il veut posséder Régine, la belle fille sans morale, sans scrupule et sans pensée.

Alors, comme Mme Alving apprend quelle est cette maladie qui ronge son fils, dans son affolement, dans sa douleur, elle consent à tout, pourvu que son fils ait un moment de joie, elle fermera donc les yeux sur le crime,

et Régine pourra être la femme ou la maîtresse de son frère.

Cependant un incendie se déclare dans l'hôpital qui devait être inauguré incessamment. Tout brûle et Osvald rentre à la maison maternelle presque fou. Régine en voyant le jeune homme dans un état aussi lamentable s'effraye de sa tâche de garde-malade, elle préfère se retirer que demeurer auprès de celui qui l'aime.

Elle s'exprime en termes cruels :

RÉGINE. — Rien ne serait arrivé si j avais su Osvald malade... Non, je ne puis rester à user mes forces dans de tels soins. Une fille pauvre doit employer sa jeunesse autrement. Et moi aussi, madame, je veux vivre.

Mme ALVING. — Hélas ! Mais ne va pas te perdre, Régine !

RÉGINE. — Bah ! Si je me perds c'est mon destin qui le voudra. Si Osvald ressemble à son père, je dois ressembler à ma mère, j'imagine...Je puis bien, moi aussi, boire du champagne avec des Seigneurs.

Mme ALVING. — Si jamais tu as besoin d'un foyer, Régine, viens chez moi.

RÉGINE. — Si cela finit mal j'aurai toujours un asile.

Mme ALVING. — Où cela ?

RÉGINE — Dans l'hôpital du chambellan Alving !

Osvald restera donc seul avec sa mère et il sent avec terreur s'approcher la catastrophe, où tout son être va sombrer dans la folie. Alors il exige de sa mère la promesse suivante :

Mme Alving. — Qu'est-ce cela ?

Osvald. — De la morphine. J'ai réussi à réunir ces douze paquets. Si Régine était ici, je lui dirais ma résolution... et réclamerais d'elle ce dernier service... Si l'accès me prenait en sa présence et qu'elle me vît étendu là, misérable, plus faible qu'un enfant, sans espoir de guérison...

Mme Alving. — Dieu soit loué, Régine est partie.

Osvald. — Oui, mère, aussi est-ce à toi de me secourir.

Mme Alving. — Moi ? qui t'ai donné la vie ?

Osvald.—Je ne te l'avais pas demandée. Et quelle sorte de vie m'as-tu donnée ? Je n'en veux plus. Reprends-la ! As-tu un cœur de mère, toi qui peut me voir souffrir cette angoisse sans nom ?

Mme Alving. — Voici ma main !

Osvald. — Tu veux ?...

Mme Alving. — Si cela devient nécessaire. Mais cela n'arrivera pas.

Osvald. — Espérons, et vivons ensemble tant que nous le pourrons. Merci, mère.

A-t-elle eu le courage d'accomplir son terrible engagement ? On ne sait, car Osvald est maintenant aux prises avec un effroyable accès de folie et il dit avec l'expression d'un insensé : « Mère, donne-moi le soleil ! »

Mme Alving, *se levant d'un bond, désespérée, les deux mains à son front, crie.* — Je ne puis plus ! (*A voix basse toute raidie.*) Je ne

peux pas! Jamais! (*Subitement.*) Mais où sont-elles ? (*Elle cherche rapidement la morphine dans la poche d'Osvald.*) Là ! (*Elle recule de quelques pas et s'écrie :*) Non ! Non ! Non !... Oui !... Non, Non ! (*S'arrachant les cheveux, elle se tient à quelques pas de son fils et le fixe avec une muette épouvante.*)

OSVALD, *toujours immobile dans son fauteuil.* — Le soleil ! le soleil !...

Le rideau tombe sur cette scène poignante.

Ibsen n'a jamais rien donné au théâtre de supérieur *aux Revenants.*

La pièce est faite avec un art infini et avec une profonde connaissance de la scène. Non seulement les principaux personnages y vivent avec une intensité et une originalité connues, mais même les rôles secondaires y sont dessinés avec le même soin et le même génie.

Ce pasteur protestant, à vrai dire un peu étroit, mais cependant droit, fier, bon et facile à tromper, n'a-t-il pas une physionomie, un caractère bien à lui ?

Et Regine, ce bel animal, cette impudique brute, inconscience de l'ignominie dans laquelle elle vit ? Et le menuisier, son pseudo-père ? Une brute aussi, mais avec la fourberie en plus et l'hypocrisie religieuse qui lui vaut la confiance de ce grand enfant de Manders. Quels types !

Bien loin de vouloir défendre le divorce, Ibsen a voulu consolider le mariage et l'ennoblir en rendant très élevés les devoirs réciproques des époux. Egoïstes, dit-il, vous ne cherchez que votre satisfaction personnelle, mais en prenant dans le mariage la responsabilité

de perpétuer la race, vous avez assumé des devoirs vis-à-vis des enfants.

Le chambellan Alving est-il digne d'être père ? Et vous Mme Alving, en vous unissant avec ce bellâtre avarié, alors que votre âme était remplie d'amour pour un autre, n'avez-vous pas une lourde responsabilité dans le malheur qui vous frappe ?

Voilà la haute moralité que le fils de Duns-Scott nous enseigne, le devoir envers l'enfant, à qui nous avons donné la vie, alors qu'il ne demandait pas à naître.

Sans doute *les Revenants* sont la continuation de *Maison de Poupée* et Mme Alving est une Nora qui a trente années de plus.

Nora était une enfant nerveuse, à peine femme. Elle a des enfants sains, par pur hasard, mais Mme Alving, qui n'a pas rompu le lien indigne a par surcroît un fils malade. C'est une Nora dont la vie a subi un développement complet avec tout le malheur possible en pareille circonstance. Si Nora n'est qu'une sorte de Frou-Frou qui joue la tragédie et qui, aux premières difficultés de la vie pourrait peut-être bien regagner la demeure chaude et confortable du mari, Mme Alving, au contraire, est une âme énergique, qui se détermine d'une façon absolue et que rien ne saurait arrêter dans la voie choisie.

## BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

### (Les Revenants)

**Représentations :** Premièrement (1881), pièce refusée à Copenhague, Christiania et Stockholm. Puis jouée au Théâtre Royal à Stockholm, 27 septembre 1883, dans une traduction de Mme Hwasser, qui remplissait le rôle de Mme Alving. — L'éminent acteur suédois August Lindberg faisait en même temps une tournée avec *Les Revenants*, à travers la Scandinavie ; la première, le 22 août 1883, à Helsingborg, ensuite 75 autres représentations à Copenhague (28 août 1883), à Stockholm, à Christiania, à Gœteborg. *Les Revenants*, joué un peu plus tard par d'autres théâtres en Scandinavie, par exemple à Bergen, (le grand romancier danois (1) Herman Bang, y remplissait le rôle de Osvald), à Copenhague (Dagmartheater) et finalement, il y a peu de temps, au Théâtre Royal à Copenhague.

A l'étranger la pièce fut jouée pour la première fois et malgré la censure au théâtre d'Augsbourg (à bureaux fermés), le 14 avril 1886, en présence d'Ibsen ; puis au Théâtre ducal de Meiningen (en présence de l'auteur, assis à côté du Duc dans la grande loge), le 22 décembre 1886 ; ensuite, à Dresde (17 décembre 1887), à Prag, Klagenfurt, à Berlin (9 janvier 1887). Quand le Théâtre Libre de Berlin (Freïe Bühne), le 29 novembre 1889, inaugura ses représentations ce fut avec *Les Revenants*. La pièce fut interdite à Leipzig, Lübeck, Stettin, Breslau, etc., et dès la première représentation à Berne et à Bâle (26 et 28 octobre 1887). En Allemagne, l'interdiction fut levée plus tard, un peu partout, et la pièce représentée nombre de fois sur différentes scènes de Berlin (par exemple, par la troupe de Antoine, de Paris, et de la troupe italienne de Zacconi, 1894-1897). D'autres représentations eurent lieu à Münich (1892), à Amsterdam (1890). Interdite encore dans la pudique Albion *Les Revenants* fut joué à Londres (à bureaux fermés), le 13 mars 1891 et le 27 janvier 1893, ainsi que le 24 juin 1897.

A Paris, la première représentation eut lieu le 29 mai 1890 au Théâtre Libre (*Osvald* : M. Antoine ; *Mme Alving :* Mlle Barny) ; à Milan, par la troupe Marini, au Théâtre Manzoni, le 22 février 1892, puis, par la même troupe à Rome (Théâtre delle Valle, décembre 1892), à Turin et à

(1) Herman Bang : *Au Bord de la Route*, roman. Traduction Vicomte de Colleville et F. de Zepelin. 1 vol. *La Plume*, éditeur, Paris, 1902.

Venise. Le grand artiste italien Novelli jouait cette œuvre en Espagne (Barcelone et Madrid, 1894), puis avec la même troupe en Amérique (1897). Novelli remplissait enfin lui-même le rôle d'Osvald, à Paris, au mois de juin, 1898. — *Les Revenants* ont été joués en Autriche, en Russie, en Arménie et en Amérique.

**Editions :** Henrik Ibsen : *Gengangere* (Copenhague, 1881). Après plusieurs autres éditions, la pièce est comprise dans l'édition définitive de *Ibsens samlede Vœrker* (Copenhague, Hegel). Deux contrefactions en Danois en ont paru en Amérique (Chicago, 1882 et Minneapolis, 1888).

**Traductions :** *Ghosts*, traduction : Mme Frances Lord, dans la Revue *To-Day* (London, 1885). — *Ghosts*, traduction : Ellis (Londres, 1888). — *Ghosts*, traduction : Archer (Londres, 1891) et 2e édition (Londres, 1897). — *Les Revenants*, traduction : Comte Prozor (*Revue Indép.*, Paris. Préface, 1889) et en librairie, même traduction, avec préface de Ed. Rod (Paris, 1889). — *Les Revenants*, traduction : Rodolphe Darzens (Paris, 1890). — *Spettri*, traduction : Paolo Rindler et Santarnecchi (Milan, 1892). — *Spettri* (Theatro staniero, fascicule 60 (Milan, 1894). — *Upiory*, traduction : Suesser (Lwow, 1891, Biblioteka Powszechna, n° 6). — *Os Espectros*, traduction : Maldonado d'Eça (feuilleton dans le journal de Lisbonne « *Universal* », 1895). — *Prividenija*, traduction : Limonova (St-Pétersbourg, 1891 et St-Pétersbourg, 1896). — *Espectres*, traduction : Fabra et Casas-Carbo (Barcelone, 1894). — *Los Aparecidos* (Madrid, 1894) (dans la collection « de libros escogidos », de « La España moderna »).

Nombreuses éditions des *Revenants* ont paru en Allemagne. L'édition définitive, déjà citée : *Ibsens sæmtliche Werke*, contient naturellement cette pièce. Voir en outre : *Gerpenster*, traduction : v. Borch (Leipzig, 1884) ; *Gerpenster*, traduction : Morgenstern (Leipzig et Vienne, 1893) ; *Gerpenster*, traduction Fritz Albert (Halle, 1890) ; *Gerpenster*, traduction : A. Zinck (Berlin, 1890) ; *Gerpenster*, traduction : W. Lange (Berlin 1899) (trois différentes éditions, dont une de grand luxe).

**Parodies :** *Ahlstrœm* : Jean Gangère (Upsala, 1884), tiré à 40 exemplaires. — *Pjerrot-Gengængare*, joué par des étudiants à Lund, en Suède (septembre, 1883). — *Ballade-Osvald*, représenté à Copenhague, dans un café-concert (décembre, 1888). — *Ibsens Ghost*, représenté à Londres, Toole Theatre (30 mai 1891). — Une parodie des *Revenants* a été donnée également à Madrid (1894).

**Critiques :** Aaberg : *Ibsens Gengangere* (Stockholm, 1882). — Adlersparre : *Ibsens Gengangere ur etisk synpunkt* (Stockholm, 1882). — Ruggieri : *Enrico Ibsen e gli Spettri* (Palerme, 1897). — H. Jœger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), p. 264-270. — H. Jœger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania, 1892). p. 151-161. — G. Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 113, etc. — A. Schack : *Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1897), p. 107-119.— Feilitzen : *Ibsen och æktenskapsfrægan* (Stockholm, 1882), p. 105-113. — Vasenius : *Ibsen* (Stockholm, 1882, p. 308-326. — L. Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1883), p. 297-310. — Leo Berg : *Ibsen und das Germanenthum in der moderne Litteratur* (Berlin, 1887), p. 27-34. — Otto Brahm : *Ibsen* (Berlin, 1887), p. 48-56. — V. Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 107-120. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde,1894), p. 134-150. — Garde : *Der Grundgedanke i Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898), p. 37-39. — A. . arc : *Dramaturgie nach katolischen Grundsætzen* (Vienne, 1894). — De Bom : *Ibsen en zijn merk* (Gent, 1893), p. 70-74. — Boyesen : *A Commentary on the Writings of Ibsen.* (New-York, 1894), p. 219-231. — Sir Russel et Standing : *Ibsen on his merits* (Londres, 1897), p. 146-163. — Shaw : *The Quintessence of Ibsenism* (Londres, 1891), p. 82-92. — George Moore : *Impressions and Opinion* (Londres, 1891), p. 215-226. — A. Ehrhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 315-338. — E. Tissot : *Le drame norvégien* (Paris, 1893), p. 108, etc. — Lemaître : *Impressions de théâtre*, 5e série (Paris, 1891), p. 5-26. — A. Boccardi . *La donna nell' opera di Ibsen* (Milan, 1893), p. 31-34. — Scalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), p. 35-41 et 95.

**Articles de Revues et de Journaux** : *Die Gegennwart,* tome XXXV, p. 200, *Ibsen und die Medecin* ; même revue, tome XXXIX, p. 115, *Die Vererbungsfrage und Ibsen.* — *The* XIX *Century*, tome XXVI, p. 241-256 et tome XXX, p. 258-274.—*La Revue d'art dramatique*, 15 juin 1890; *Revue Bleue*, 4 juillet 1891 ; *La libre Critique*, Bruxelles, 1898, numéro spécial sous la rédaction du Vicomte de Colleville. — *La Revue d'art dramatique*, Paris, janvier 1895, numéro spécial : *Le théâtre scandinave*, sous la rédaction du Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin. — *Nouvelle Revue internationale*, Paris, juillet 1895, numéro spécial : *La véritable Scandinavie*, sous la rédaction du Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin. — *L'Echo de la Semaine*, Paris, mai, 1895 : Brandes : *Ibsen*.

## L'ENNEMI DU PEUPLE (1)

Les *Revenants* font suite à *Maison de Poupée* et l'*Ennemi du Peuple*, ce chef d'œuvre est la suite des *Revenants*. Tout s'enchaîne dans ces trois drames.

Fort irrité contre ses compatriotes qui avaient très mal accueilli cette cruelle leçon, Ibsen leur lança comme un défi son *Ennemi du Peuple*. Avec une logique irréfutable il établit que le peuple est fermé aux grandes vérités et qu'il considère comme le pire de ses adversaires celui qui lui ouvre les yeux sur ses propres plaies et surtout le docteur qui les veut cautériser.

— Je vous ai montré où était votre mal, semble leur dire Ibsen, et non seulement vous n'avez pas voulu m'entendre, mais encore vous m'avez chassé comme un ennemi.

Résumons hâtivement l'action de l'*Ennemi du Peuple* :

Après une jeunesse donnée au travail dans un bourg perdu de l'extrême Nord, le docteur Thomas Stockmann est revenu s'installer dans sa ville natale. Il a découvert, en effet, des propriétés particulières aux eaux de ce pays ; il a eu l'idée d'y installer une station balnéaire qui fait la fortune de cette localité. Mais son idée n'a pas été mise à exécution par lui-même. il n'est qu'un savant : son frère, le bourgmestre, qui est un administrateur, aidé de quelques bourgeois utilitaires, la met en œuvre et

(1) *La Fête à Solhaug* et *l'Ennemi du Peuple*. Traduction: Vte de Colleville et Fr. de Zepelin. Per Lamm, éditeur, 1903.

en profite. Ceux-ci ont formé une société qui exploite l'invention du docteur, nommé médecin des bains pour le récompenser, mais ils n'ont tenu compte en rien de ses opinions et n'ont agi que selon leur intérêt.

Dès le début donc, le créateur, l'inventeur est exploité par le troupeau, par le nombre. Ces administrateurs, en s'appropriant l'idée de l'inventeur, n'ont pas manqué de le compromettre. Au lieu de suivre exactement le plan du docteur, pour diminuer les frais, ils sont allés capter l'eau au-dessous d'un déversoir qui empoisonne de détritus pernicieux ces eaux qui doivent rendre la santé aux malades. C'est là le second point que le drame met en lumière : en faisant sienne une idée généreuse et noble, la foule l'abaisse et l'avilit.

Au début, nous voyons le docteur Stockmann tout heureux de la situation fortunée que lui a donné son œuvre. Le voici revenu dans sa ville natale, honoré par tous, associé à une douce et excellente compagne, entouré d'enfants .

— « Avoir le pain chaque jour, vivre sans soucis », dit-il à son frère « c'est un bonheur qu'on apprécie surtout quand on a manqué du nécessaire. Oui, nous avons beaucoup souffert là-bas et voici que nous sommes des personnages. »

Les amis ne manquent pas non plus ; ils apprécient la bonne table du docteur, aussi les grogs amplement servis chaque soir.
naliste qui dirige la *Gazette du Peuple* et ne suit l'opinion que sur des questions de détail. Il dit négligemment : La politique est le fond même du journal : pour faire accepter au public des opinions libérales, il faut que le bas de ma

feuille soit plein de moralité ; alors, le public se rassure et il avale ce qu'on publie au-dessus. — Notre moralité n'est pas épaisse, à nous autres, affirme-t-il.

Un autre journaliste, Billing, boit comme un Polonais, jure comme un templier et tonne contre lesréactions en quémandant une place officielle parmi ces fonctionnaires qu'il dénigre.

C'est encore Asiaksen, l'imprimeur, un modéré, un centre gauche toujours avec le *plus grand nombre*, avec les vainqueurs, c'est le président effectif de toutes les Société de Tempérance et de l'Union des Propriétaires. L'être doux et bon qu'est ce pauvre docteur Stockmann a une confiance aveugle en ces farceurs. Il les prend pour des apôtres de la liberté, pour de véritables réformateurs et il ne leur ouvre pas seulement sa maison ,mais encore son cœur.

Or, depuis quelques jours, Stockmann est sombre. A la suite de cas singuliers chez ses malades, il a des inquiétudes sur l'état des eaux : il les a fait analyser et maintenant le doute n'est plus possible. La Faculté de Christiania affirme que ces eaux sont pernicieuses, comme il le craignait. Les immondices de la vallée ont empesté les prises d'eau de l'établissement. Le naïf Stockmann se félicite d'avoir fait cette découverte, il est heureux à la pensée des malheurs qu'il va éviter et il s'apprête à dénoncer le péril. Ses amis, les journalistes libéraux, sont d'abord enchantés de faire pièce aux dirigeants : ils promettent donc leur concours au docteur, pour cet acte de salubrité. Mais le docteur a prévenu aussi son frère le bourgmestre, en même temps président de la

société des bains. Peter Stockmann est un véritable tyran préoccupé seulement de son intérêt personnel. L'invention du docteur est mal accueillie par lui : que signifient ces folies? Pour réparer les défectuosités mises en lumière par le docteur, quelles énormes dépenses ne faudra-t-il pas faire ?

PETER STOCKMANN

J'entends que tu déclares, devant tous, ta confiance absolue dans la direction et que tu affirmes être assuré qu'elle veillera consciencieusement à faire disparaître tout danger.

STOCKMANN

Peter ! ma conviction absolue est que vous n'arriverez jamais à écarter le danger par de petits moyens.

PETER STOCKMANN

Comme salarié de l'établissement tu n'as pas le droit d'avoir une opinion.

STOCKMANN, *étonné*

Le droit de.....

PETER STOCKMANN

Comme simple particulier, évidemment ; mais comme agent rétribué, tu n'as le droit que de penser comme tes supérieurs.

STOCKMANN

C'est exaspérant ! Moi, un homme de science, je n'aurais pas le droit.....

PETER STOCKMANN

La question n'est pas seulement scientifique. Elle est industrielle, commerciale.....

STOCKMANN.

Par le diable ! Je veux être libre d'avoir mon opinion sur quoi que ce soit.

PETER STOCKMANN.

Excepté sur l'établissement. Je te le défends.

STOCKMANN, *furieux.*

Vous me défendez !

PETER STOCKMANN.

Oui, moi, je te le défends.
Et tu dois m'obéir comme à ton supérieur.

Dans le troisième acte, nous voyons l'infortuné docteur porter son mémoire au journal qui doit le soutenir et en demander l'impression immédiate. Nous assistons alors à une cuisine journalistique bien amusante qui démontre combien Ibsen connaissait les Giboyers de la presse norvégienne. Ibsen développe même à ce sujet une thèse d'une vérité assez paradoxale à savoir que par ce temps de liberté de la presse le journal ne peut soutenir que l'opinion du plus grand nombre de ses lecteurs. Parler selon sa conscience, il s'agit bien de cela ! Il faut prendre la résultante de l'opinion des lecteurs ,connaître la moyenne de ses abonnés et n'écrire que dans le sens de ceux-là.

*La Gazette du Peuple* ne devait donc rien laisser insérer qui ne fut assimilable à l'esprit de chacun des membres de l'Union des Propriétaires et des adhérents des Sociétés de Tempérance.

C'est pourquoi après avoir accepté le mémoire du docteur, comme devant amener un scandale profitable, le journal ne publia pas. Après une visite du bourgmestre, il fut convenu que les dépenses énormes nécessitées par la transformation de l'établissement devaient mécontenter la majorité.

Le docteur abandonné par tout le monde, ne pouvant même pas faire imprimer son article à ses frais, organise alors une réunion publique pour exposer les faits.

Ibsen qui a une horreur profonde des congrès populaires et autres *meetings* a fait un tableau magistral de cette assemblée. Le docteur y perd sa place de médecin des bains, le brave homme qui a prêté son local et qui est capitaine de navire est lui-même remercié par son armateur. Quand à la façon dont est entendue la liberté de la parole dans cette réunion présidée par l'imprimeur et le bourgmestre, elle est tout à fait jacobine. Stockman n'y peut pas dire un mot de la question des eaux, alors, exaspéré il parle symboliquement de la majorité compacte et du peu d'estime qu'on doit avoir pour elle.

Ah ! c'est vraiment une délicate jouissance pour le penseur d'entendre l'illustre poète, faire comme Renan le procès de la plèbe et parler de la majesté du nombre.

Jamais voix d'homme libre ne laissa tomber de plus haut des paroles plus nobles pour flétrir les majorités. Vainement le président Aslaksen invite le docteur à la modération, au moins pour une fois la populace aura entendu la vérité.

Ecoutez seulement ces quelques fragments :

STOCKMANN.

J'ai chéri la ville où je suis né autant que l'on peut aimer sa patrie. Quand je l'ai quittée, j'étais jeune et l'éloignement, la nostalgie, la mémoire du passé doraient radieusement ma ville.

(*Applaudissements.*)

STOCKMANN.

Depuis, j'ai vécu bien des années ma déplorable vie bien loin, au nord, dans un funèbre bourg, et chaque fois que je voyais les misérables qui végètent dans ces montagnes, je pensais, qu'il eût été mieux de donner à ces êtres primitifs un vétérinaire qu'un médecin comme moi.

Les adversaires les plus périlleux de la vérité et de la liberté sociale : c'est le suffrage universel. Oui, la majorité de ce suffrage, c'est elle qui est le péril.

Sachez-le !

La vérité n'est jamais avec la majorité.

C'est le mensonge social contre lequel un citoyen libre doit s'insurger.

Qui fait la majorité des suffrages ? Les imbéciles ou les autres ? Vous conviendrez avec moi que les imbéciles se trouvent partout sur la terre et que leur nombre forme une majorité écrasante. Ce n'est pas une raison suffisante pour que les imbéciles règnent sur les autres.

(*Tumulte.*)

STOCKMANN.

Etouffez ma voix par vos clameurs ! vous ne pouvez me répondre autrement.

Hélas ! la majorité à la force. Elle n'a pas la raison.

C'est moi qui ai raison, avec quelques-uns de vous seulement. Toujours la minorité à raison.

Je m'attaquerai à ce mensonge : « La voix du nombre est la voix de la vérité ! »

Que valent les vérités proclamées par la masse ? Elles sont caduques et valétudinaires. Quand une vérité est à ce point antique, on peut la qualifier de mensonge, car elle est sur le point de se transformer en mensonge.

Cette opinion que vous tenez de vos parents et que vous affirmez sans cesse, à savoir que la plèbe, le nombre serait l'expression même de la nation, que l'ouvrier, cet être incomplet et inexpérimenté, aurait des droits équivalents à la direction et au gouvernement, que quelques grands hommes à l'esprit réellement élevé...

*La plèbe c'est la matière première dont on tire le vrai citoyen.*

N'est-ce pas ainsi pour tout le monde ? N'y a-t-il pas une étrange disparité entre les bêtes de luxe et les bêtes vulgaires ? Voyez une pauvre poule de paysan, une maigre chaire sur des os minces. Quels œufs pond-elle ? Pas plus gros que ceux d'un pigeon.

Prenez au contraire une poule cochinchinoise de race distinguée, un faisan ou une pintade et comparez !

Les chiens, ces amis qui font presque partie de la famille, choisissez un gros mâtin, sale, grossier, qui fait des ordures à tous les coins et opposez à cette bête populacière un carlin dont les ascendants ont été nourris depuis plusieurs générations dans de riches mai-

sons et ont été accoutumés à n'entendre que des voix harmonieuses et musicales.

Ne pensez-vous pas que le crâne du carlin sera plus développé que celui du chien de garde ?

Il n'y a pas d'erreur.

C'est à ces carlins jeunes que les forains enseignent ces tours extraordinaires, qu'un chien de paysan est impropre à apprendre. »

Et à l'unanimité, sauf la voix d'un ivrogne, le docteur Stockmann qui a voulu sauver la ville est déclaré l'ennemi de la Société, comme Ibsen lui-même fut déclaré l'ennemi du peuple après *Les Revenants* et *La Comédie de l'amour*.

Dans un discours qu'il adressait aux ouvriers de Trhondhjens, le 14 juin 1885, après onze années d'exil, Ibsen ne craignait pas de dire :

« Je ne crois pas que notre actuelle démocratie soit capable de procurer la véritable liberté que je réclame ; il faut à notre gouvernement à nos députés, à notre presse et à notre pays tout entier une aristocratie directrice. »

Evidemment ce n'était pas à l'aristocratie de la naissance, à celle de l'argent, que le maître pensait en disant ces mots :

C'est à la noblesse de caractère, à la volonté cette noblesse de l'âme, qu'il faisait allusion. Il nous suffit de constater qu'il refuse à la majorité le droit de direction pour conclure ainsi.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (L'Ennemi du Peuple)

---

**Représentations** : Au commencement de 1883, la pièce fut représentée sur toutes les grandes scènes scandinaves : le 13 janvier 1883, au Théâtre de Christiania (plus tard, 1899, au Théâtre National de Christiania) ; au Théâtre de Bergen, 24 janvier 1883 ; au Théâtre Royal à Copenhague, le 4 mars 1883 ; au Théâtre de Gœteborg, février 1883 ; au « Dramatiska Teatern » à Stockholm, 3 mars 1883. Au Théâtre Finlandais à Helsingfors, 1889. Puis à Ostend-Theter, à Berlin, le 5 mars 1887, ensuite à Berlin au Lessing-Theater (août 1890), Neues Theater (mars, avril 1894, Schiller-Theater (février 1897), et Théâtre Royal (1896).

Le Théâtre du duc de Meiningen, l'illustre ami des Lettres, représentait l'*Ennemi du Peuple* au mois de mars 1888 ; ensuite Kœnigsberg (octobre 1888) ; Hambourg, Altona, Bern (1888) ; Burgtheater à Vienne (octobre 1890), Mayence (mars 1891), Frankfort (octobre 1890), Karlsruhe Baden (décembre, 1896), Münich (1897), Cologne (1898), etc. — A Londres et en Amérique, 1895. — Rotterdam (1884) ; tobre 1899, au Théâtre du Gymnase, à Paris. M. Lugné Poë a joué l'*Ennemi du Peuple* partout en France et en Belgique.

**Editions** : Ibsen : *En Folkefiende* (Copenhague, 1882). Plusieurs éditions et v. *Samlede Vœrker* (Copenhague) (op. cit.).

**Traductions** : *L'Ennemi du Peuple*, traduction : Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin. Paris, Per Lamm, éditeur, 1903. — *Un Ennemi du Peuple*, traduction : Chenevière, Paris, Savine, éditeur, 1892. — *An Enemy of Society*, translated by MM. Eleanor, Marx, Avelin (trois diff. éditions) (Londres, 1888, Londres, 1891, Londres, 1897.—*Een Vijand des Volâs* (Gravenhage, 1883). *Un Nemico del Popolo* (Milan, 1894). — *Doktor Stokman* (Moscou, 1891) ; cette même traduction a de nouveau paru à Moscou, 1891. — *Vrag Naroda* (St-Pétersbourg, 1897). — *Un Enemigo del Pueblo* (Madrid, 1894). — *Ein Volksfeind*, traduction : Wilhelm Lange (Leipzig, 1883). — *Ein Volks-*

*feind*, traduction : G. Morgenstern (Leipzig et Vienne, 1891). — *Ein Volksfeind*, traduction : M. von Borch (Berlin, 1890). — Et dans l'édition de Berlin, déjà citée : *Ges. Werke*.

**Critiques :** Jæger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), p. 270-275. — Jæger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania, 1892), p. 165-172. — Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 142-145. — Schack : *Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1897), p. 119-137. — Lambek : *Bidrag til Ibsen-Kritiken* (Copenhague, 1899), p. 99-111. — Leo Berg : *Ibsen und das Germanenthum* (Berlin, 1887), p. 34-40. — Brahm : *Ibsen* (Berlin, 1887), p. 57-59. — Garde : *Der Grundgedanke in Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898), p. 39. — V. Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 121-130. — Passarge : *Ibsen* (Leipzig, 1883), p. 264-280. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), p. 151-166. — De Bom : *Ibsen en Zijn Werk* (Gand, 1893), p. 61-66. — Boyesen : *A Commentary on the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), p. 233-247. — Sir Russel et P. Standing : *Ibsen on his merits* (Londres, 1897), p. 148 et 160. — Shaw : *The Quintessence of Ibsenism* (Londres, 1891), p. 92-96. — Erhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 355-371. — Sarolea : *Ibsen* (Paris, 1891), p. 67-72. — Laurent Tailhade : *Conférence*, v. *Mercure de France* (juin, 1894). — Scalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), p. 41-44.

## LE CANARD SAUVAGE (1)

Après avoir donné libre cours, dans sa pièce *L'Ennemi du Peuple*, à sa colère contre la société et surtout contre la majorité compacte, Ibsen se sentit soudain las de la lutte et foncièrement découragé de son œuvre.

« Ma pensée, dit-il, était amère lorsqu'elle n'était pas triste. »

*Le Canard sauvage*, qui valut au maître toutes les railleries d'une critique imbécile, doit être mis au rang de ses meilleures pièces. Le poète, dans sa désespérance de voir le peuple fermé à tout idéal et à toute beauté, en arriva à se demander si la masse populaire est digne d'entendre la vérité. Si le peuple est mûr pour les nobles choses et si, en lui ouvrant les yeux, en le sevrant de mensonge, on ne lui enlève pas en même temps le bonheur.

Dans *Le Canard sauvage*, Ibsen a crayonné sa propre caricature sous les traits de Gregers Werle, ce rêveur qui, dans son besoin impérieux d'idéal, amène la ruine de tous.

Le personnage du bon et cynique docteur Relling n'est encore que l'image d'Ibsen lorsqu'il affirme et prouve que l'homme perd le bonheur si on lui enlève l'illusion. Hélas ! c'est l'opinion qui prévaudra dans cette pièce. Werle finira par se tuer après avoir détruit le foyer de Hjalmar Ekdal et amené au suicide la charmante Hedvig.

Mais résumons brièvement cette pièce par-

(1) *Le Canard sauvage*. — Traduction Comte Prozor. Paris, 1893.

faite au point de vue scénique et dont les caractères sont si magistralement peints.

Le vieux Werle, riche industriel, s'est fait une fortune assez ronde en fraudant le fisc. Il a su habilement éviter la justice et c'est son associé, le lieutenant Ekdal, qui a sombré, tandis que lui-même, impuni, demeurait un *des piliers de la société.*

Werle est veuf. Sa femme a succombé à l'ivrognerie à laquelle elle se livrait pour oublier l'inconduite de son mari. Werle a un fils nommé Gregers, héritier de l'honnêteté de sa mère, il méprise son père et refuse de rien recevoir de lui.

Après de nombreuses aventures amoureuses, le vieux Werle, presque aveugle, va convoler en justes noces avec une femme perdue, Mme Sœrby.

Au nombre des jeunes filles que Werle a séduit, se trouve Gina Hansen, une ancienne femme de chambre de sa femme. Werle marie cette jeune fille, devenue enceinte, avec le fils de son ex-associé Ekdal, les pourvoit d'argent et entretient assez largement le père Ekdal qui passe son temps à boire et à chasser le lapin dans son grenier, en souvenir du temps où il poursuivait l'ours dans les forêts.

Il faut mettre surtout en relief le type de Hjalmar Ekdal, le rôle principal de la pièce, qui est le plus achevé peut-être de tout le théâtre d'Ibsen. Hjalmar est un être veule, égoïste et à peu près inconscient. C'est un beau parleur, un prétendu inventeur au cerveau vide, qui poursuit ses chimères, étendu paresseusement sur un sopha, tandis qu'il laisse sa femme et sa malheureuse fille vaquer aux travaux de l'atelier de photographie, dont ils

vivent tous. Ce médiocre a su en imposer à sa femme et à sa fille qui l'admirent et l'adorent.

Tout irait pour le mieux dans cette triste maison, n'était Gregers Werle, cet « Alceste illuminé » qui prétend purifier la demeure de son ami Hjalmar et de ce mariage basé sur le mensonge, faire une union idéale.

Gregers fait connaître ses intentions au docteur Relling et celui-ci le supplie de se taire, car Hjalmar est un médiocre, incapable de supporter la vérité et une indiscrétion de ce genre ne servirait qu'à jeter dans le malheur toute cette famille.

— La vérité, l'idéal, qu'en faites-vous ? dit Gregers.

— Laissez, répond le docteur, ce mot idéal est étranger. En norvégien, cela se traduit par mensonge.

C'est que le docteur a compris que ses malades avaient surtout besoin d'illusion et que le plus important de la science médicale consiste à savoir doser le mensonge selon le besoin de chacun.

Hjalmar, le paresseux égoïste, a besoin de s'imaginer qu'on le tient pour un être supérieur et que l'on croit à son invention qui doit faire de la photographie un grand art. Cependant qu'étendu paresseusement il boit du thé et dévore des sandwiches, laissant à sa femme et à sa fille le fardeau du labeur journalier.

Molvik aussi, a besoin d'illusion, ce malheureux étudiant en théologie que soigne le docteur. Il ne peut lutter contre l'ivrognerie et il serait mort de désespoir si le docteur ne lui

avait persuadé qu'il était *possédé* du diable et irresponsable, par conséquent.

— Comment ! il n'est pas possédé du diable ?

— Il n'y a pas de démon, répond Relling ; donc, pas de possédé. C'est un remède à moi.

Mais Gregers est resté fermé aux conseils du docteur. Il a révélé toute la vérité à Hjalmar et celui-ci n'a trouvé là que matière à déclamation, que rôle à jouer, il a accablé sa malheureuse femme sous les injures les plus dramatiques, repoussé loin de lui sa fillette qui l'adore et ne comprend rien à ses brutalités.

Hjalmar quittera la maison et emmènera son vieux père avec lui. Mais cet être veule est retenu a l'idée de perdre les sandwiches si bien préparés par sa femme. Dans un geste noble, il a tout à l'heure déchiré un acte de donation fait par le vieux Werle à sa fille. Maintenant, après réflexion, il ne se reconnaît plus le droit de détruire le bien de l'enfant et, à la stupéfaction de Gregers, il finit simplement par faire installer son lit dans le salon comme protestation.

La vérité, c'est qu'il est surtout très vexé du ridicule de l'aventure et que, pour se distraire, il s'en va le soir même chez le docteur s'enivrer avec l'étudiant. Au matin, sa fille, la petite Medvig, la seule personne un peu noble de la pièce, fait confidence de sa douleur à Gregers. Elle est désespérée, la pauvre enfant, des rebuffades de son père et elle demande ce qu'elle doit faire pour se le rendre favorable.

— Sacrifier ce que vous aimez le mieux au monde, le canard sauvage que vous élevez et vous désarmerez votre père, répond l'idéaliste.

Que ne ferait pas l'enfant pour regagner l'af-

fection paternelle ? Elle saisit aussitôt un revolver et monte hâtivement au grenier, où est parquée toute la ménagerie.

A Hjalmar qui arrive, Gregers annonce que sa fille va lui donner une preuve éclatante de son amour. Un coup de feu éclate à ce moment. Tout le monde se dirige vers le grenier. Hedvig, la pauvrette, s'est frappée au front d'une balle.

On porte le cadavre et on le dépose dans la pièce voisine, tandis que le docteur indique de la main à Gregers le résultat obtenu par son idéalisme, et il conclut :

— Ce suicide inutile n'aura d'autre effet que d'ajouter quelques phrases déclamatoires au répertoire du photographe artiste.

— Si c'est là la vie, crie Gregers, elle ne vaut pas la peine de vivre.

— Non, dit Relling, la vie serait encore assez supportable s il n'y avait tant de garçons de la banque de l'idéal pour venir encaisser dans la demeure des pauvres cette monnaie qui n'a point cours chez eux.

Aucune pièce du grand dramaturge n'est aussi désespérée que celle-ci.

Il avait été si cruellemnet atteint par l'imbécillité de ce public qui n'avait rien voulu entendre aux *Revenants*, que, blessé au plus intime de son être, il avait voulu traduire tout son mépris pour le jeter à la foule ignorante et dire l'inutilité de tout effort.

*Le Canard sauvage*, c'est la seule expression de découragement absolu qu'Ibsen ait laissée échapper dans sa longue carrière de lutteur.

Une âme aussi grande que la sienne ne pouvait demeurer longtemps dans la désespérance. *Le Canard sauvage* sera son règlement de

compte avec le passé, il ne regardera plus en arrière désormais. Tout ce qui fut jusqu'à ce jour est mort pour lui. L'ère des grands drames symboliques va s'ouvrir et si Ibsen ne croit pas encore à la réalisation prochaine de son rêve, l'espoir d'une humanité plus belle, plus libre et plus noble, il en aperçoit cependant l'aube dans le lointain et il nous montrera désormais des êtres exceptionnels en marche vers l'idéal. Ils tomberont sur ce chemin de la croix, ils se blesseront aux genoux et ils mourront sans atteindre le but.

Mais ils l'auront entrevu un instant et leurs yeux demeureront éblouis de la splendeur de la vérité.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (Le Canard Sauvage)

**Représentations** : Théâtre Norvégien de Bergen, 9 janvier 1885. — Théâtre de Christiania, 11 janvier 1885. — Théâtre Royal, Copenhague, 22 février, 1885. — La pièce a été jouée en province, en Danemark, environ cinquante fois par les troupes de Petersen et Helsengreen. — Au Théâtre Royal, à Stockholm, 30 janvier 1885. — Théâtre suédois, à Helsingfors, 16 janvier 1885. Théâtre Finlandais, à Helsingfors, 1892. — Residenz Theater, à Berlin, 4 mars 1888. — Kœnigstædtisches Theater, à Berlin, avril 1888 (dans une traduction ridicule). A Berlin, la pièce a aussi été jouée au Deutsches Theater et au Neues Theater ; la troupe de ce dernier théâtre a joué la pièce à Leipzig, Düsseldorf et Burgtheater, Vienne, avril 1898. Le « Ibsen Theater », du Dr Heine, a représenté la pièce à Hambourg, 1898. — Au Stadttheater, à Berne, janvier 1889 ; à Wiesbaden, février 1889, à Dresde (en présence d'Ibsen), 8 juin 1889 ; à Koburg, mars 1890, au Volkstheater et au Burgtheater, à Vienne, 1891-92 et 1896-97. — La pièce fut jouée, vers la même époque, à Stuttgart et à Francfort. A Münich, 15 juin 1895, et pendant la saison de 1898. — A Paris, au Théâtre Libre, 27 avril 1891 ; à Londres (Independent Theatre), au Royalty Theatre, mai 1894, et mai 1897. — En Italie, par la troupe du grand artiste Novelli, au Teatro-Manzoni, à Milan, septembre 1891, et à Rome, janvier 1892. — En langue grecque moderne, à Athènes, juin 1893.

**Editions** : *Vildanden* af Henrik Ibsen (Copenhague, 1884). — Après plusieurs nouvelles éditions, la pièce est comprise dans l'édition définitive de Copenhague : *Samlede Vœrker* (op. cit.).

**Traductions** : *Le Canard sauvage*, traduction : Comte Prozor (Paris, 1893), Savine, éditeur. — *The wild Duck*, traduction : Mme Archer (Londres, 1891), et 2e édition (Londres, 1897). — L'*Anitra selvatica* (Milan, 1895) (Biblioteca Ibsen, N. 9). — *Dikaja utka* (Moscou, 1892). — *Dikaja utka*, traduction : O. Naumova et Jurovskago (St-Pétersbourg, 1896). — *Die Wildente*, traduction :

M. von Borch (Berlin, 1887), et nouvelle édition (Berlin, 1889). — *Die Wildente*, traduction : Ernst Brausewetter (Leipzig, 1887). — *Die Wildente*, traduction : G. Morgenstern (Leipzig et Vienne, 1891). — *Die Wildente*, traduction : Engeroff (Halle, 1894). — *Die Wildente*, traduction : Wilhelm Lange (Berlin, 1900). — La pièce est comprise dans l'édition définitive de Berlin (op. cit.).

**Critiques** : H. Jæger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), p. 276-279. — H. Jæger : *Ibsen og hans Værker* (Christiana, 1892, p. 172-178. — Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 145. — A. Schack : *Udviklingsgengen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1897), p. 138-149. — Lambek : *Bidrag til Ibsen-Kritiken* (Copenhague, 1899), p. 112-123. — Leo Berg : *Ibsen und das Germanenthum* (Berlin, 1887), p. 59. — A. Garde : *Der Gundgedanke in Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898), p. 40. — A. von Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 130-138. — Reich : *Ibsen Dramen* (Dresde, 1894), p. 167-182. — De Bom : *Ibsen en zijn werk* (Gand, 1893), p. 75-77. — Boyesen : *A Commentary on the Writtings of Ibsen* (New-York, 1894), p. 249-262. — Shaw : *The Quintessence of Ibsenism* (Londres, 1891), p. 96-100. — A. Ehrhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 372-391. — R. Doumic: *De Scribe à Ibsen* (Paris, 1896) (3e édition), p. 315-331. — Ch. de Casanove, dans la *Revue d'art dramatique* (1er mars 1890). — Boccardi : *La donna nell' opera di H. Ibsen* (Milan, 1893), p. 33. — Scalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), p. 44.

**Parodies** : Guthrie : *The wild Duck* (Londres, 1895). — Harald Molander : *Vildankan ; Ibsen i væstjicksformat* (Stockholm, 1895). — Non publié, mais représenté au Wallnertheater, à Berlin (mars 1889). — *Die Mitternachtssonne von Hjalmar Knutson* (Eugeu Zabel).

## ROSMERSHOLM

« Voici le chef-d'œuvre d'Ibsen. Ce qui met ce drame hors de pair, a dit M. A. Ehrhard, c'est l'intensité et la pureté des émotions qu'il procure. L'œuvre parle à notre intelligence, une grande idée morale y est contenue. Cependant, la pensée n'y est pas développée géométriquement, comme, par exemple, la thèse d'*Un Ennemi du Peuple*. *Rosmersholm* est plutôt suggestif que démonstratif. En même temps, le drame agit puissamment sur notre sensibilité et notre imagination. Il est profondément triste. Les misères sur lesquelles il nous apitoie ne sont pas celles de la mansarde ou de natures inférieures comme le sont les personnages du *Canard sauvage ;* ce sont les misères d'âmes nobles qui désespèrent, d'intelligences d'élite qui s'égarent, de caractères dont la fermeté se change, sous l'effet des circonstances, en impitoyable dureté. Sur toute la pièce est répandue une poésie captivante. Cette poésie, c'est le charme qui enveloppe les personnages principaux, charme doux et triste chez Jean Rosmer, à la fois troublant et pur chez Rebecca West. Cette poésie est dans les rêves philanthropiques du héros dans l'union mystique qui le lie à Rebecca et le fait mourir avec elle. Cette poésie est dans les visions d'un être étrange, Ulrik Brendel, qui a perdu la raison en poursuivant l'idéal. La poésie est dans le décor. Quel paysage gracieux et solennel que ce séjour de Rosmersholm, domaine paisible où le regard plonge dans les longues avenues d'arbres séculaires avec un torrent au fond ! Quel cadre pour une idylle qui doit finir en tragédie ! »

*Rosmersholm* est un drame psychologique très étrange. Une histoire d'amour à la Stendhal où une femme passionnée jusqu'au crime adore un homme qui souffre et qui meurt de l'impuissance d'aimer.

« *Rosmersholm*, a dit Charles Sarolea (1), est de loin l'œuvre la plus fouillée et la plus profonde d'Ibsen. Aussi n'arrivera-t-elle jamais à la vogue de *Nora* et des *Revenants*. C'est une merveille de psychologie, un régal auquel on peut convier les plus délicats. D'une part, le conflit entre l'amour et le devoir, le bonheur et le crime, la liberté et le déterminisme, d'autre part, comme *substratum* de tout cela, le conflit entre les idées nouvelles (Rebecca Brendel) et les idées vieillies transmises par l'hérédité (Rosmer, le recteur Kroll). C'est en présence d'une œuvre comme *Rosmersholm* qu'on doit se souvenir des paroles significatives d'un éminent aliéniste sur *Le Roi Lear*, de Shakespeare :

« Je suis disposé à croire qu'en étudiant une tragédie comme *Le Roi Lear*, on peut apprendre davantage sur les phénomènes psychologiques qu'en lisant tout ce qui a été écrit sous prétexte de science. Un grand artiste comme Shakespeare qui sait pénétrer le caractère de l'individu, discerner les rapports qui existent entre lui et les circonstances au milieu desquelles il vit, trouver l'ordre qui existe au fond de ce qui semble désordonné, découvrir le monde nécessaire de l'évolution des événements de la vie, incorpore dans ses créations artistiques plus de renseignements que n'en peuvent donner les constatations vagues et gé-

(1) Charles Sarolea : *Henrik Ibsen*, page 55.

nérales auxquelles la science doit se résigner dans son état d'infériorité actuelle (1). »



Jean Rosmer, de l'ancienne maison des Rosmer, est un ancien pasteur qui vit retiré dans son château familial.

Rosmer est l'héritier des traditions et des préjugés de toute une race, il les respecte et les défend tout d'abord.

De ce fait, il jouit d'une grande réputation d'honorabilité qu'il partage avec le recteur Kroll, son ami d'enfance, et tous deux sont les personnages les plus considérables de la région, les *Piliers de la Société !*

Mais voici que le doute d'abord se fait dans son esprit, puis qu'une conviction nouvelle vient succéder à l'ancienne et comme un parti d'opposition se crée, revendiquant la liberté de penser et de croire, il y adhère ouvertement.

Rosmer est marié ; Félicia, sa femme, représente les idées anciennes ; lorsqu'il aura renoncé définitivement à la religion traditionnelle et voudra prêcher l'affranchissement de la pensée, sa femme combattra énergiquement ces tendances et paralysera son effort au point d'annihiler complètement ses facultés intellectuelles.

Mais une étrangère, Rebecca West, « advenue en son foyer comme un symbole vivant de la rénovation des esprits, rend quelque vigueur à son âme aveulie. » Elle comprend Rosmer, elle voit le danger que cette union

---

(1) Mandsley, *Pathology of Nuid*, p. 90.

mal assortie fait courir à l'âme du penseur, elle l'aime et elle le veut noble et grand, elle le fera libre.

Pour cela, elle laissera entendre à Félicia que son amitié avec le mari n'est pas l'union chaste d'un homme et d'une femme vivant ensemble dans le respect moral ; elle avouera ensuite qu'elle est grosse des œuvres de Rosmer, et Félicia désolée, se résoudra au suicide pour les faire libres et se jettera dans le torrent en laissant supposer un accident.

Rosmer est libre, il fera désormais acte de libre-penseur et adhèrera aux théories de revendication du droit individuel, et, par là, s'aliénera l'amitié du Recteur qui deviendra, de ce jour, son mortel ennemi.

La guerre déclarée entre eux, les insinuations les plus perfides, les injures les plus cruelles sont lancées tous les jours contre le *renégat* auquel on reproche ses *relations* avec Rebecca.

Rosmer s'aperçoit alors qu'il aime réellement Rebecca et il lui demande d'être sa femme : « voulant, comme il le justifie, opposer au passé une réalité nouvelle et vivante. »

Rebecca ne consent pas à accepter cette proposition ; Rosmer, inquiet, s'efforce d'obtenir une explication de ce refus singulier. Alors, Rebecca pressée, tourmentée par celui qu'elle aime, avoue tout. C'est elle qui a poussé Félicia à la mort ; elle l'a fait pour le libérer intellectuellement et non dans un autre but.

L'âme indécise de Rosmer est alors singulièrement et douloureusement troublée par cet aveu. Rebecca, la criminelle, serait-elle assez aimante, elle, pour sacrifier sa vie pour lui

comme la pauvre morte ? Et dans un doute affreux, il conclut :

Voyons si elle est prête à suivre le chemin du torrent, elle aussi.

Rebecca accepte en souriant de se sacrifier. Alors, l'amour de Rosmer grandit encore et s'épanouit largement ; cette fois, la vie unit réellement ces deux êtres ; non, Rebecca ne doit pas mourir... Mais alors, le doute... le cruel doute... l'expérience ne sera pas complète. Et toujours il sera malheureux et inquiet, le pauvre Rosmer. Non. Il n'est pas d'autre solution désormais que la mort, la mort à deux dans le suicide libérateur, l'union indissoluble dans la mort.

Et tous deux se précipitent dans le torrent unis pour jamais dans l'amour et dans la mort.

Pour conclure, nous citerons ces lignes du comte Prozor dans sa notice sur *Rosmersholm*.

« Dans ses drames modernes, Ibsen nous montre le résultat des conventions politiques et sociales qui étouffent l'individualité humaine et entravent notre libre développement. Pour ne citer que ses dernières pièces, *Maison de Poupée* traite de l'émancipation de la femme. *Les Revenants* montrent le vice introduit au foyer par un marasme corrupteur qui empoisonne jusqu'aux germes de l'avenir. Un *Ennemi du Peuple* revendique violemment les droits de l'individu en face des majorités triomphantes. *Le Canard sauvage*, cette âpre et cruelle satire, indique symboliquement combien la gangrène est avancée et raille l'impuissance de quelques naïfs réformateurs qui prêchent la vérité à des gens vivant de mensonge et incapables de vivre d'autre chose.

En attaquant ainsi les politiciens libéraux et quelques apôtres leurs alliés, Ibsen semblait avoir donné des gages aux conservateurs qui s'étaient hâtés de l'applaudir. Il y avait là un malentendu que cet homme essentiellement indépendant a tenu à dissiper. Il l'a fait dans *Rosmersholm* avec une exquise délicatesse et des égards dont il n'est pas prodigue, on pourrait même dire avec une tristesse de *Séalde* chantant les choses qui s'en vont. On retrouve dans ce drame l'accent qui vibre dans les vieilles ballades scandinaves et que M. Leconte de Lisle a si bien saisi. Une fois de plus, Ibsen répète la question posée jadis dans son poème dramatique de *Brand* : « *La race peut-elle être « sauvée ?* » « Hélas ! répond-il à regret en « fixant les yeux sur ceux que Rosnor repré- « sente, hélas ! ce ne sera pas par vous. Je « connais vos vertus et vos charmes : il n'en « est pas de plus grand dans le monde con- « damné. Mais il y a un malheur : vous êtes « impuissant. »

Avec *Rosmersholm*, nous avons atteint l'œuvre maîtresse du drame symbolique d'Ibsen.



*IBSEN et l'Europe*, (dessin allégorique).

## BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS
### (Rosmersholm)

**Représentations** : Théâtre Norvégien; Bergen, 17 janvier 1887. — Théâtre de Christiania, le 12 avril 1887. — A Copenhague, au Dagmartheatret, par la troupe suédoise de Lindberg, 28 novembre 1887. — A Stockholm, le 15 avril 1887. — A Helsingfors, au Théâtre Finlandais, octobre 1887. — En Allemagne, la première représentation eut lieu à Augsbourg, au Stadttheater, le 6 avril 1887. Ibsen assistait lui-même à cette représentation. — A Berlin, au Residenztheater, le 5 mai 1887 (en tout 25 fois), mais *Rosmersholm* a été donné aussi sur d'autres scènes berlinoises, par exemple Lessingtheater (1893), Neue freie Bühne et Deutsches Teater. Le « Ibsen Theater » du Dr Heine a joué *Rosmesholm* un peu partout en Allemagne, par exemple à Hambourg, en avril 1898. — La pièce a été représentée en outre à Hambourg, au Thalia-Theater, le 13 octobre 1888, à Stuttgart, 24 octobre 1896, à Münich, au Volkstheater et aussi au Stadttheater ; à Vienne, le 4 mai 1893 ; à Zurich, octobre 1888; à Prague, octobre 1893. — A Londres, au Vaudeville Theater, le 23 février 1891 et aussi à l'Opéra, le 2 juin 1893. — A Paris, au Théâtre de l'Œuvre, le 4 octobre 1893, avec une conférence de M. Léopold Lacour.La troupe de l'Œuvre a joué *Rosmersholm*, à Londres, mars 1895 ; à Monte-Carlo, 1897-98 ; à Bruxelles, octobre 1893 ; à Amsterdam, décembre 1893 ; à Harlem, décembre 1893 ; à Rotterdam, décembre 1893, à Liège, décembre 1893, à Christiania, Stockholm et Copenhague, octobre 1894, etc.

**Éditions** : *Rosmersholm* af Henrik Ibsen (Copenhague, 1886), et aussi dans l'édition définitive de Copenhague : *Samlede Værker*.

**Traductions** : *Rosmersholm*, traduction : Comte Prozor (Paris, 1893), Savine, éditeur. — *Rosmersholm*, traduction : Louis, N. Parker (Londres et Sydney, 1889). — *Rosmersholm*, traduction : Charles Archer (Londres, 1891). — *Rosmersholm*, traduction : F. Kapteijn (Hoorn, 1892). — *La Fattoria Rosmer*, traduction : Paolo Rindler et Santarnecchi (Milan, 1894). — *Rosmersholm* (St-Pétersbourg, 1897). — *Rosmersholm*, traduction : M. von Borch, (Berlin, 1887 et 1890). — *Rosmersholm*, traduction : A. Zinck (Leipzig, 1887). — *Rosmersholm*, traduction : Ernst Brausewetter (Leipzig et Vienne, 1890). — *Rosmersholm*, traduction : I. Engeroff (Halle, 1893). — Enfin, dans l'édition définitive de Berlin : *Sæmtliche Werke* (op. cit.).

**Critiques :** H. Jæger : *Ibsen* (Copenhague, 1888), p.280-286. — H. Jæger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania,1892), p. 176-183. — Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 147-150. — A. Schack : *Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1896), p. 149-160. — Lambek : *Bidrag til Ibsen Kritiken* (Copenhague, 1899), p. 124-159. — Hertzberg : *Er Ibsens Kvinde-Typer norske ?* (Christiania, 1893), p. 20-22. — Herman Bahr : *Wiener Theater* (Berlin, 1899), p. 217-224. — Leo Berg : *Ibsen und das Germanenthum* (Berlin, 1887), p. 40-44. — Brahm : *Ibsen* (Berlin, 1877), p. 61-63. — A. Garde : *Der Gundgedanke in Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898), p. 42. — A. von Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 139-152. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), p. 183-214. — Boyesen : *A commentary on the writings of Ibsen* (New-York, 1894), p. 263-277. — Shaw : *The Quintessence of Ibsenism* (Londres, 1891), p. 100-109. — Ehrhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 392-417. — Sarolea : *Ibsen* (Paris, 1891), p. 53-55. — Tissot : *Le drame norvégien* (Paris, 1893), p. 113. — E. de Bom : *Ibsen en zijn Werk* (Gand, 1893), p. 77-79. — Boccardi : *La donna nell' opera di Ibsen* (Milan, 1893), p. 35-38. — Scalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), p. 46.

W. Frewen dans le : *Nineteenth Century*, tome XXVI (1899), p. 254. — P. Ginisty : *L'annee littéraire* (1891).—Oskar Bulle dans *Die Gegenwart*, tome XXXII (1887), p. 295-297. — Otto Harnack : *Preussische Jahrbücher* (1890), tome I, p. 55-72. — Otto Krans dans *Allgemeine konservative Monatschrift* (1896), p. 151-154. — L. Marholm dans *Die Gengenwart*, tome XXXI 1887), p. 7-10. — Une conférence sur *Rosmersholm* a été faite dans La Société des Sciences, à Vienne, en janvier 1891 et la pièce a été traitée dans un sermon dans l'église « Divine Unity » à Newcastle of Tyne. — A l'âge de 17 ans, *Gustav Brecher*, encore élève dans un lycée à Leipzig, composait une symphonie sur *Rosmersholm*, symphonie qui fut exécutée par Richard Strauss à un concert dans le Liszt-Verein, à Leipzig, le 23 novembre 1896.

**Parodies** : *Rosmershœlm*, dans le *Pocke. Ibsen*, par Anstey (Londres, 1895). — H. Molander : *Rosmersholm*, dans *Ibsen i væstficksformat* (Stockholm), p. 83-120. — Une autre parodie *Dosmersholm* a été représentée à Copenhague, le 30 novembre 1887, sur un théâtre de faubourg et une parodie à Münich, dans *Der blutige Rohrspatz* (sorte de Chat-Noir, en 1897).

## LA DAME DE LA MER (1)

*La Dame de la Mer* est une des plus remarquables comédies sociales de Henrik Ibsen et une de celles qui touchent le plus près à la question féministe, préoccupation du dramaturge dans *Maison de Poupée*, le *Canard sauvage*, *Rosmersholm*, la *Fête à Solhaug. Hedda Gabler.*

*Maison de Poupée*, où Nora affirmait être un être humain comme son mari avant d'être épouse et mère, et où elle sacrifiait son foyer au salut de son âme, avait été le point de départ de tout un mouvement féministe.

Des femmes s'étaient liguées contre l'ennemi commun, l'homme, des conférences avaient été organisées. Des polémiques ardentes s'étaient allumées dans les journaux et les revues. Au théâtre Strindberg, le mysogine suédois, avait répondu aux idées révolutionnaires d'Ibsen par *Mlle Julie* et *Le Père ;* Bjornson par le *Gant ;* ils y combattaient avec ardeur les femmes émancipées chères à Ibsen. M. Strindberg, qui est un savant sociologue donnait la définition suivante de la femme, aux applaudissements d'une grande partie du pays.

« La femme est un adolescent qui a atteint seulement la moitié de sa croissance, un homme né avant terme, arrêté dans son développement atteint d'une chlorose chronique. »

Pour lui le monde était plein de femmes qui trompent leurs époux, fraudent la nature, mentent haut, se vendent et sont assoiffées de domination.

---

(1) *La Dame de la Mer.* Traduction : Chennevière et Johansen. Paris, 1892.

Tout le monde s'insurgea contre Ibsen, de lui venait tout le mal, les ligues, l'attaquèrent avec rage.

Ibsen dans le *Canard sauvage*, n'en aborde pas moins le problème de l'égalité des sexes, et de leur droit égal à l'initiative préalable.

*Rosmersholm*, peignit avec un soin affectueux Rebecca ,la femme moderne émancipée, énergique, ne reculant devant rien pour arriver à son but, comme il avait du reste déjà représenté la Margit de la *Fête à Solhaug*.

*Hedda Gabler*, fut une femme impérieuse et coquette,brisant toutes les âmes rencontrées par la vie, mais sous son ironie cruelle on sent le dégoût du milieu abominable où l'avait mise le mariage — et la volonté d'en sortir.

Dans ces pièces, *le mariage actuel* est la cause de tout le mal, de toutes les souffrances, de tous les malheurs. C'est le mariage qui occasionne la révolte de *Nora*, le suicide de Rebecca West, celui d'Hedda Gabler, qui brise la vie de Margit.

Dans la *Dame de la mer*, c'est encore le mariage attaqué et l'émancipation individualiste de la femme réclamée. Mais Ibsen a voulu surtout définir le mot *liberté*, pour la femme, et montrer qu'elle doit dans les difficultés de la vie et surtout dans ses tentations se déterminer librement et prendre toutes les responsabilités de ses actes.

Dans *Maison de poupée*, « Nora recherche avant tout le salut de son âme révoltée, intransigeante, sitôt qu'elle aperçoit la vérité conjugale, vivre avec son mari ne lui est plus possible.

Ellida ou la *Dame de la mer*, elle, veut choisir sa destinée, sa vie en toute liberté et ainsi

elle admet : « Nous pouvons nous acclimater à la vie pourvu que nous soyons libres et responsables. — C'est là l'*Union libre.* »

Le sujet de la pièce est assez simple.

Elida, celle qui est qualifiée : La dame de la mer, une espèce de naïade qui symbolise l'océan et son empire sur l'imagination, est une hystérique, une malade mariée avec le docteur Wangel.

*Fille d'un gardien de phare*, elle a la nostalgie de la mer, aux bords de laquelle elle a grandi et où son cœur a battu pour la première fois.

Toute jeune, en effet, elle s'est liée imprudemment avec un *pilote*, personnage *symbolique* qui, dans le drame, représentera la *liberté* et l'image de ce fiancé qui symbolise l'influence de la mer se dresse sans cesse entre les époux.

*L'union est malheureuse parce qu'elle ne fut pas librement consentie.* — Voici l'aveu d'Ellida à Wangel :

Ellida. — Soit ! Je vais tout te dire, comme je le sens, comme je le pense. Viens ici et assieds-toi.

*Ils s'assoient sur la pierre*

Wangel. — Allons Ellida, courage !

Ellida. — Le jour où tu vins là-bas pour me demander si je voulais être à toi, tu me parlas franchement, loyalement de ton premier mariage, tu me dis tout le bonheur qu'il t'avait donné.

Wangel. — Je disais la vérité.

Ellida. — Oui, je n'en doute pas. Mais je veux te rappeler que moi aussi j'ai été alors franche envers toi, puisque je t'ai avoué avoir

aimé un autre homme et que cet homme avait été presque mon fiancé.

Wangel. — Presque.

Ellida. — Oui, mais cela a duré si peu de temps, il partit, et plus tard j'ai rompu. C'était là toute la vérité.

Wangel croit connaître l'amoureux de sa femme et cite un ami, un professeur, alors Ellida :

— Te rappelles-tu qu'une fois, vers la fin de l'automne, arriva un grand navire américain qui fit relâche à Skjoldviken pour réparer une avarie ?

Wangel. — Oui, c'est à bord de ce navire qu'on trouva, un beau matin, le capitaine assassiné dans sa cabine. Je fus appelé pour faire l'autopsie du corps.

Ellida. — En effet.

Wangel. — On soupçonnait le pilote d'être le meurtrier.

Ellida. — Il n'y avait pas de preuve.

Wangel. — Le doute n'était pas possible. Pourquoi le pilote se serait-il noyé s'il n'était pas coupable ?

Ellida. — Du tout, il est *parti* à bord d'un baleinier.

Wangel, *surpris*. — Comment le sais-tu ?

Ellida. — Wangel ! ce pilote était mon fiancé.

Wangel. — Quelle folie, cet homme que personne ne connaissait !

— Ellida raconte qu'il venait de la Finlande, qu'il lui parlait de la mer, des mouettes, des aigles, de tous les oiseaux et de tous les poissons de l'Océan, et qu'il lui semblait à la fin que tous ces êtres étaient de sa race et qu'elle appartenait aussi à *l'onde amère*.

WANGEL. — Alors tu t'es fiancée à cet homme ?

ELLIDA. — Oui, il me disait : Il le faut !

WANGEL. — Il le faut ! Tu n'avais donc pas de volonté ?

ELLIDA. — Jamais quand il était près de moi. Quand il était loin je ne pouvais m'expliquer cette fascination.

Plus loin elle ajoute :

A la fin, pourtant, il dut partir, mais au moment de me quitter, tu ne peux t'imaginer ce qu'il a fait ?

WANGEL. — Quoi donc ?

ELLIDA. — Il tira de sa poche un anneau et ôta de son doigt une bague qu'il portait toujours. Puis il retira également de mon doigt une petite bague que j'avais et réunit ces deux bagues, la mienne et la sienne, en l'anneau, disant que nous devions maintenant tous deux nous marier avec la mer.

WANGEL. — Vous marier ?

ELLIDA. — Oui, ce furent ses propres paroles. Il prit alors l'anneau avec les deux bagues et les lança au loin dans la mer.

WANGEL. — Et toi, Ellida, tu y consentis.

ELLIDA. — Il me semblait subir une destinée. Enfin, il partit.

WANGEL. — Quand il fut loin ?

ELLIDA. — Je retrouvai ma raison et comprit ma folie.

Pendant qu'il était en voyage, Ellida lui écrivit pour rompre ; il répondit tranquillement sans aucune allusion à la rupture.

WANGEL. — Cet homme eût sur toi une influence étrange, Ellida !

ELLIDA. — Cet homme est effroyable !

Wangel, toujours bon et affectueux, offre alors à sa femme le moyen d'atténuer ces cruelles remembrances, dans un frais voyage aux bords de la mer tant adorée. Mais Ellida refuse ; rien ne pourra arracher de son cœur la terreur effroyable de cette influence morbide

WANGEL. — Mais maintenant tout est fini !

ELLIDA, *se levant brusquement.* — Non ! voilà justement le malheur. Cela n'est pas fini.

WANGEL. — Pas fini ?

ELLIDA. — Non Wangel, cela n'est pas fini, et je crains que cela ne finisse jamais, jamais dans cette vie.

Alors elle explique à son mari qu'elle a cru oublier le marin, mais que soudain, son image, son spectre lui apparut lorsqu'elle devint enceinte, et que les yeux de son enfant ressemblent étrangement à ceux du marin. Ces yeux qui changent de couleur en même temps que la mer, suivant qu'il fait beau ou mauvais

temps. Alors tu dois comprendre maintenant pourquoi jamais je ne voudrai, je ne pourrai vivre avec toi comme ta femme ! conclue-t-elle.

Le marin mystérieux apparaît tout à coup et vient chercher Ellida pour exiger d'elle l'exécution de la promesse d'autrefois. Il la trouve seule.

Ellida. — Qui êtes-vous ? Pourquoi me parlez-vous ? Qui cherchez-vous ?

l'Etranger. — Toi, naturellement.

Ellida, *effrayée*. — Ah ! les yeux ! les yeux!

l'Etranger. — Tu commences à me reconnaître, Ellida ! Moi je t'ai reconnue de suite.

Ellida. — Les yeux ! Ne me fixez pas ainsi ou je crie au secours.

Après un échange de paroles assez vives :

l'Etranger. — Ne comprends-tu donc pas que je suis venu te chercher ?

Ellida. — Me chercher ! Y pensez-vous ?

l'Etranger. — C'est tout naturel.

Ellida. — Vous savez bien que je suis mariée.

l'Etranger. — Je le sais.

Ellida. — Vous le savez et vous venez me chercher ?

Pendant cette conversation, Wangel, le mari, arrive. Sa femme se jette dans ses bras ; elle lui demande de la sauver de l'étranger, du marin qui est venu lui rappeler ses engagements.

Wangel. — Que voulez-vous à ma femme ? vous devez savoir que la fille de l'inspecteur du phare s'est mariée il y a longtemps et vous ne devez pas ignorer non plus avec qui elle est mariée .

L'étranger répond : je le sais, depuis trois ans, mais je viens la réclamer parce qu'elle m'appartint avant vous. Cette cérémonie des anneaux devant êtres respectée à l'égal d'une cérémonie nuptiale. C'était un mariage. Il faut qu'Ellida parte avec moi volontairement. Je lui donne à réfléchir jusqu'à dèmain soir et je viendrai prendre sa réponse ici dans le jardin.

Cet être qui vient de se dresser entre les époux pour réclamer ses droits antérieurs symbolise l'attirance que l'idéal et le rève exerce sur l'âme de la femme.

La crise psychologique que và créer cette situation est tout à fait dans le caractère de l'œuvre d'Ibsen.

— Ellida dit à son mari : Je ne suis pas entré chez toi de mon plein gré, c'est là la cause de ma misère. Ce n'est pas volontairement que je suis partie avec toi. Tu reconnaîtras qu'une promesse volontaire est un lien plus fort qu'un mariage. Advienne que pourra, laisse-moi m'en aller, rends-moi ma liberté complète.

— La lutte est douloureuse chez Wangel, et tant qu'il refuse de rendre à sa femme sa pleine liberté, l'âme de celle-ci suit l'appel du marin. Mais voici que le mari éperdu par tant de douleur consent enfin.

Wangel, *avec douleur*. — Je le vois Ellida ! Tu m'échappes de plus en plus, Le désir de

l'infini, le désir de l'idéal irréalisable finira par jeter ton âme dans les profondeurs sombres de la nuit.

Ellida. — Oui, je sens au-dessus de moi plâner de grandes ailes noires et silencieuses.

Wangel. — Il ne faut pas que tu en arrives là. Il n'y a qu'un salut pour toi. Je résilie le marché. Maintenant choisis ta route, tu es libre, complètement libre.

Ellida. — Est-ce vrai, tu consens.

Wangel. — Oui, de tout mon pauvre cœur déchiré.

Ellida. — Tu te sens la force de consentir.

Wangel.— Oui, à cause de mon amour pour toi.

Et plus loin il dit à sa femme : Maintenant tu peux faire ton choix librement. Ellida tu en es responsable.

Ellida, *la tête dans ses mains regardant fixement Wangel.* — Librement responsable ! Quel changement !

*La cloche du bateau se fait entendre :*

l'Etranger. — Ellida on sonne pour la dernière fois. Viens !

Ellida *à Wangel.*—Jamais je ne te quitterai après ce que tu m'as dit.

l'Etranger. — Tu ne veux pas me suivre ?

Ellida. — Jamais je ne vous suivrai après ce qui vient de se passer.

Ellida lorsqu'elle eut à choisir en pleine

liberté avec l'entière responsabilité de ses actes a abandonné ses rêves pour la réalité.

— « Tu as été un bon médecin pour moi, dit-elle au docteur Wangel, tu trouvas et tu osas employer le vrai moyen, le seul qui put me sauver.

Le changement s'est fait et devait forcément se faire dès que tu me laissas libre d'agir. »

Dans la préface de leur traduction de la *Dame de la mer*, MM. Cheneviers et Johansen concluent ainsi avec beaucoup de logique sur les intentions symboliques de ce drame :

« En réalité, Ellida, c'est la jeune fille qui, après avoir vainement attendu l'idéal rêvé s'est résignée à faire un mariage de raison afin de conquérir sa liberté de femme. Seulement au lieu d'être une petite pensionnaire française élevée au couvent, c'est une enfant du Nord, fille du gardien d'un phare, elle a grandi dans la solitude sauvage des fjords, au bord de la mer et au milieu des brouillards glacés ; elle porte en elle toutes les rêveries de son pays natal ; et sa nostalgie de l'Océan qu'elle a quitté finit par si bien s'incarner dans le marin qui lui a jadis parlé d'amour qu'elle ne peut regretter ses grèves, ses falaises et son horizon écumeux sans pleurer ce fiancé d'une heure. Ellida est donc la femme mariée qui, se berçant dans ses illusions d'autrefois devenues irréalisables leur donne une forme en quelque sorte abstraite et de cet incessant et mystique regret résultera un maladif état d'âme, une crise intellectuelle et physiologique dont la femme ne sortira guérie qu'après avoir pu librement choisir entre la réalité consolatrice et la décevante illusion et pu mesurer toute la responsabilité qui pèsera sur elle si elle abu-

se de la liberté accordée. Telle est la façon dont Ibsen développe dans la *Dame de la mer* sa théorie de la liberté individuelle en même temps qu'il nous expose sa conception de la vie conjugale fondée sur une entière communauté de vie et de pensées. »

Cela est fort bien dit et bien pensé.

Ici nous avons donc un mariage troublé, une situation rendue impossible par suite de *l'enchaînement de la volonté*. Et la conclusion du drame quand Ellida est définitivement installée avec son mari et ses belles-filles qu'elle aimera désormais, est celle-ci :

La volonté libre rend seule possible l'union libre qui est l'union idéale.

Jamais Ibsen n'a été d'une logique plus rigoureuse et plus puissante.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (La Dame de la Mer)

---

**Représentations** : Théâtre de Christiania, le 12 février 1889. — Théâtre Royal, Copenhague, 17 février 1889. — Théâtre Royal, Stockholm, 22 mars 1889. — Théâtre Finlandais à Helsingfors, 22 février 1889. — Théâtre de Weimar, 12 février 1889. — Théâtre de Cassel, 1er mars 1889. — Théâtre Royal, Berlin, 4 mars 1889. — Théâtre de Bâle, 29 novembre 1891. — Théâtre de Chemnitz, 14 novembre 1889 et à Stuttgart, 1896. — Ibsentheater à Hambourg, 13 avril 1890. — Même troupe à Vienne, 3 juin 1898. — Théâtre des Escholiers, le 17 décembre 1892. La pièce a aussi été représentée au Théâtre de l'Œuvre.

**Editions** : *Fruen fra havet* (Copenhague, 1888) et dans l'édition définitive de Copenhague, déjà citée.

**Traductions** : *The Lady from the Sea*, traduction : Eleanor-Marx-Aveling (Londres, 1890). Même pièce dans la traduction de M. Archer (Londres, 1891). — *La Dame de la Mer*, traduction : Chenevière et Johansen (Paris, 1892), Savine, éditeur. — *La donna del mare* (Milan, 1894). — *Zenscina s Morja* (St-Pétersbourg, 1896). — *La dama del mar* (Madrid, 1894. — *Frun frau Hafvet* (Helsingfors, 1888). — *Die Frau vom Meere* (Berlin, 1888). — Même pièce dans la traduction de M. von Borch (Leipzig, 1889) et dans l'édition définitive de Berlin, *Ges. Werá* (op. cit.). — Une autre traduction par F. Schulze a paru en 1894 à Leipzig et Vienne.

**Critiques** : Jœger : *Ibsen og hans Vœrker* (Christiania, 1892), p. 183-187. — Siding-Larsen : *Om Henrik Ibsen Fruen fra Havet* (Christiania, 1889). — Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 150-151. — A. Schack : *Om Udviklingsgangen*, etc. (Copenhague, 1896), p. 160-172. — Garde : *Der Grundgedanke in Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898), p. 44. — A. v. Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 155-165. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), p 215-232. — Boyesen : *A Commentary*, etc. (New-York, 1894), p. 279-290. — Shaw : *The Quintessence of Ibsenism*

(Londres, 1891), p. 109-112. — Doumic : *De Scribe à Ibsen* (Paris, 1896), p. 342-349. — Erhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 418-440. — Lemaître : *Impressions de théâtre* (Paris, 1893), VIIe série. p. 41-47. — Sarolea : *Ibsen* (Paris, 1891), p. 55. — E. Tissot : *Le Drame norvégien* (Paris, 1893), p. 115. — Vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin : *Le Théâtre scandinave*, numéro except. de la *Revue d'art dramatique* (Paris, 1895). — Alberto Boccardi : *La donna nell' opera di H. Ibsen* (Milan, 1893), p. 39-40. — Scalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), p. 47.

**Parodies** : Ernst Meyer : *Hapfrun* (Stockholm, 1889), (tiré à 25 exemplaires). — *Die Frau von Mehreren, von Cabanis* (Berlin, 1889). — Henrik Ipse : *Der Frosch* (Leipzig, 1889 et Berlin, 1891). — *Die Frau von der Isar* (München, 1891).

# HEDDA GABLER

Dans sa belle *Etude sur Ibsen*, Georges Brandes, le grand critique danois, dit à peu près ceci :

« Avec *Hedda Gabler*, Ibsen rentre de nouveau dans le genre réaliste. Dans cette pièce, il n'y a pas de symbole ,ce n'est qu'une analyse suivie d'une synthèse minutieusement exactes de l'âme d'une jeune femme créée pour de grandes choses et qui se développe au milieu des mesquineries d'une petite existence bourgeoise.

Hedda est une femme à la fois forte et lâche, enthousiaste et blasée, idéaliste et terre à-terre, volontaire et méchante, *vieux jeu* et *fin de siècle*.

Hedda Gabler nous fait pénétrer dans une société dépourvue de toute élégance. Ce monde, même dans ses couches supérieures, manque absolument de finesse et de distinction, et d'élévation même, aussi bien dans le style que dans la pensée.

Les confidences que les personnages de cette pièce échangent à la première rencontre sont stupéfiantes. Deux jeunes femmes s'avouent à première vue qu'elles détestent leur mari.

Les vices eux-mêmes sont tellement bas qu'ils répugnent, c'est la basse ivrognerie des assommoirs à la Zola.

La société norvégienne est, dans ce drame, représentée sans noblesse et sans tradition aristocratique, même sans élégance.

Les raffinés, ceux qui vivent par l'esprit, comme les écrivains, les peintres, les sculpteurs et les musiciens de Norvège passent, il est vrai, leur existence loin de ce pays.

Et, du reste, l'histoire de la Norvège, pendant ce siècle, fut tellement insignifiante, qu'Ibsen n'a pu parvenir à donner quelque lustre à son héroïne en la faisant fille de général norvégien, dont les pistolets doivent commander quelque effroi. Chacun sait, en effet, qu'un général norvégien est un gentleman qui ne sent pas la poudre et dont les pistolets n'ont jamais tué personne.

Et cependant, cette jeune société a une verdeur originale ; si elle cherche vainement à remplacer par des mots suédois l'élégance de la conversation danoise, si elle manque absolument de forme, elle a l'énergie de sa nature fruste.

Ibsen, qui nous a montré souvent comment la médiocrité norvégienne étouffait l'individu, donne le nouvel exemple d'Hedda Gabler, type exceptionnel qui devait faire éclater un tel cadre.

Hedda a quelque ressemblance avec les femmes héroïques et légendaires des pièces romantiques d'Ibsen, et son mari n'est autre que Bengt ou Gunnar devenu docteur de l'Université.

Hedda est la femme exceptionnelle qui ne peut s'acclimater dans les bassesses d'un mariage banal, comme *La Dame de la Mer* ne pouvait s'habituer au bourgeoisisme de son intérieur.

Ibsen a gratifié Hedda de tous les mauvais instincts. Enfant, elle est jalouse d'une fillette qui a de plus beaux cheveux qu'elle. Jeune fille, elle s'intéresse singulièrement aux confidences d'un ami qui lui raconte les débordements de sa jeunesse. Femme, elle fait retomber dans l'ivrognerie Ejlert, pour

le plaisir de le dominer. C'est un type de détraquée capable de tout mais non de tomber dans les vilenies de la basse galanterie.

Elle est pourtant une *force*, une force qui n'a pas trouvé à s'épandre et nous n'assistons pas sans émotion à sa mort, la mort préférée à tout pourvu qu'elle soit en *beauté*.

Pourquoi Ibsen, qui s'est adonné à des études de psychologie générale, s'est-il arrêté à ce cas de psychologie morbide ?

On ne sait.

Pourquoi Hedda, l'*inutile beauté*, qui ne veut être ni femme ni mère, est-elle présentée comme un fruit de ce jeune pays norvégien alors qu'elle semble le produit d'un pays de la décadence latine ?

Ibsen ne l'explique point !

Citons donc, pour finir, quleques opinions de critiques sur la pièce ; peut-être trouvera-t-on réponse à ces questions.

*Hedda Gabler*, a dit Charles Sarolea, c'est la femme impérieuse ou coquette qui brise toutes les existences, tous les cœurs qu'elle rencontre sur sa route. Certes, c'est encore, à certains égards, la Rebecca de *Rosmersholm*, quoique avec moins d'énergie et avec plus de vices. *Mais est-ce là encore le triomphe de la volonté ? La ligne évocatrice du théâtre d'Ibsen se briserait-elle tout à coup à cet endroit ?*

M. Charles Leneveu exprime une opinion qui mérite d'être citée.

« Ibsen continue à railler, dans *Hedda Gabler*, cette Bovary scandinave, comme on l'a appelée, quoiqu'une Allemande ait servi de modèle à Ibsen. Hedda qui raille tout le long de sa vie, volant le bonheur des autres sans scrupules, leur mari, leur amant, leur amour

enfin. *(Oiseau de proie)*, comme l'a surnommée Ibsen, et qui, à sa mort, se raille elle-même. Il semble, en ces quatre actes, rendre hommage aux âmes simples et naïves et montre jusqu'où va l'idéal dévoyé dans les âmes faibles et tourmentées poussées à travers la vie, se cherchant dans le mal comme dans le bien, sans boussole, actionnés par leurs seuls instincts en deçà de tout sentiment et préférant la mort pourvu qu'agréable. Et pourtant, comme celles-ci sont plus lumineuses, malgré tout, auprès de ces inconscients et imbéciles Tesmain !

« Ridicules Hedda et Lybert Lœvborg ? Que non pas ! Il semble y bafouer les idées chères d'autrefois ! On sent qu'il châtie en eux des enfants aimés, il les fait racheter leurs erreurs en les faisant expier.

« L'expiation les fait évoluer au point que devant la vie et son escorte de laideurs inévitables, ils sont pris de nausées. Les natures basses en prennent leur parti, les autres jamais. Hedda, plutôt que de céder, se tue. »

Le coup de revolver d'*Hedda* est-il le reniement d'Ibsen à ses idées antérieures ? Nous croyons qu'Ibsen a voulu avouer son impuissance à réaliser dans ce monde l'idéal rêvé, et qu'*Hedda* est une attestation nouvelle des difficultés de la *marche à l'étoile !*

## BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

### (Hedda Gabler)

**Représentations** : Théâtre de Christiania, le 26 février 1891. — A Bergen, juin 1891. — A Copenhague, Théâtre Royal, 25 février 1891. — A Stockholm, au « Svenska teatern », le 19 février 1891. — A Gœteborg, 31 mars 1891 (la troupe de Lindberg). — Au Théâtre Suédois, à Helsingfors, le 6 février 1891. — Au Residenztheater, à Münich, le 31 janvier 1891, en présence d'Ibsen. — Au Lessingtheater, à Berlin, le 10 février 1891, en présence d'Ibsen.—A Berlin aussi, au Deutsches Teater et au Neue freie Volksbühne.—Le Ibsen Teater de Heine a joué la pièce à Hambourg, le 11 avril 1898, ensuite à Breslau et à Vienne. A Vienne aussi, au Carltheater, mars 1898. — A Londres, au Vaudeville Theater, avril 1891 ; à Manchester et autres villes anglaises, 1894 ; à New-York, au Fifth Avenue Theatre, mars 1898. – A Paris, au Théâtre du Vaudeville, avec Mlle Brandes, comme *Hedda* et M. Jules Lemaître comme conférencier, le 17 décembre 1891. (Voir les articles de Francisque Sarcey (*Le Temps*), T. de Wyzcewa (*Le Figaro*), ainsi que des articles dans *La Liberté*, *La Nation*, *La France*, *Le Soleil*, etc.).—A Rotterdam, mars 1891. — A Rome, 18 septembre 1892. — A Naple, 14 mars 1893. — A Lisbonne (avec la Duse comme *Hedda*), avril 1898. La Duse a en outre joue *Hedda Gabler* avec grand succès à Milan, Florence, etc. — *Hedda Gabler* a été joué en outre à Budapest et à St-Pétersbourg, 1898, par Italia Vitaliani. — A St-Petersbourg, la pièce avait été joué en français, déjà en 1892. Mlle Lina Munte y eut un grand succès dans le rôle d'Hedda.

**Éditions** : *Hedda Gabler*, af Henrik Ibsen (Copenhague, 1890). — Voir aussi l'édition déjà citée : *Samlede Værker*. — Une edition identique (sauf la couverture), parut en douze exemplaires chez Heinemann, à Londres, le 11 décembre 1890, uniquement dans le but de réserver les droits d'éditions en Angleterre.

**Traductions** : *Hedda Gabler*, traduction (en anglais) : Edmund Gosse (Leipzig, 1891) (The english Library). Une édition de luxe, tirée à 100 exemplaires, même traduction (Londres, 1891).—*Hedda Gabler*, traduction : William Archer (Londres, 1891). — *Hedda Gabler*, traduction : C. Honigh (Amsterdam, 1891). — *Hedda Gabler*, traduction : Paolo Rindler et Santarnecchi (Milan, 1893 et Milan 1899). — *Hedda Gabler*,

traduction : Jeronymo Maldanado d'Eça, comme feuilleton dans *Universal* (Lisbonne, 1895). — *Hedda Gabler*, dans *Coleccion de libros escogidos*, p. 141-313 (Madrid, 1894). — *Hedda Gabler*, dans *Severnyj Vestnik*, numéro 7, (St-Pétersbourg, 1891). — *Hedda Gabler*, traduction : L. M. (Moscou, 1891). — *Hedda Gabler*, traduction : Jurovskago (St-Pétersbourg, 1896). — *Hedda Gabler*, traduction : Emma Klingenfeld (Berlin, 1891). — *Hedda Gabler*, traduction : M. von Borch (Leipzig, 1891). — *Hedda Gabler*, traduction : Victor Ottmann (Halle, 1891). — Voir aussi l'édition définitive de Berlin : *Gesammelte Werke* (op. cit).

**Critiques** : H. Jæger : *Ibsen og hans Værker* (Christiania 1892), p. 188-203. — N. Hertzberg : *Er Ibsens Kvinde-Typer norske ?* (Christiania, 1893), p. 22. — Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 151-161. — A. Schack : *Om Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1896), p. 177-183. — Lambek : *Bidrag til Ibsen Kritiken* (Copenhague, 1899), p. 140-155. — A. Garde : *Der Grundgedanke in Ibsen Dichtung* (Leipzig, 1898), p. 44. — A. von Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 165-171. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), p. 233-250. — Boyesen : *A Commentary on the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), p. 291-304. — Shaw : *The Quintessence of Ibsenism* (Londres, 1891), p. 112-121. — R. Doumic : *De Scribe à Ibsen* (Paris, 1896), p. 332-341. — A Ehrhard : *Ibsen et le théâtre contemporain* (Paris, 1892), p. 441-461. — Lemaître : *Impressions de théâtre*, 6e série, 2e édition (Paris, 1892), p. 49-62. — Charles Sarolea : *Ibsen* (Paris, 1891), p. 56. — Tissot : *Le drame norvégien* (Paris, 1893), p. 117. — De Bom : *Ibsen en zijn werk* (Gand, 1893), p. 81-83. — Boccardi : *La donna nell' opera di Ibsen* (Milan, 1893), p. 40-42. — Scalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), p. 49-54.

Apostata (Max-Harden), dans *Gegenwart*, XXXIX (1891), p 14. — Walter Bormann, dans *Unsere Zeit* (1891), p. 278-283. — Edmund Gosse, dans *Fortnightly Review* (1891), p. 4-13. — H. James, dans *New Review*, tome IV (Londres, 1891)), p. 519-530. — Comte Prozor, dans *Revue d'art dramatique* (1891), p. 334-349. — G. Viollat, dans *Revue Bleue* (1891). — C. Bellaigue, dans *Revue des Deux-Mondes* (1892), p. 218-224.

**Parodies** : F. Anstey : *Hedda Gabler*, dans *The Pocket Ibsen* (Londres, 1895), p. 79-124. — Molander : *Hedda Gablieri*, dans *Ibsen i vætficksformat* (Stockholm,1895),p. 121-166.

« Ce drame, a dit le comte Prozor, dans la préface de sa traduction de *Solness*, n'est pas une simple tentative artistique. C'est une œuvre de courage et de sincérité. Elle n'est pas difficile à comprendre et les symboles qu'on y rencontre sont assez transparents.

Maître Solness, c'est le poète lui-même. Hilde, c'est la jeunesse et c'est aussi l'imagination qu'il est dangereux d'écouter.

Mme Solness, c'est le passé avec sa tristesse et ses puérilités. Le vieux Brovik, c'est la routine que Solness a détruite. Le jeune Brovik, c'est l'utilitarisme moderne longtemps refoulé par l'idéal, par l'art et triomphant enfin lorsque l'art, entraîné sur la pente des rêves, emporté par un vent de folie, s'élance vers les nuages.

Puis, si l'on passe aux idées, les églises que Solness construisait au début de sa carrière, ce sont les drames philosophiques d'Ibsen, et, en général, les œuvres religieuses ou mystiques par lesquelles ont commencé tant de poètes de son pays ; les demeures familiales qu'il s'est mis à bâtir plus tard, après une crise de désespérance et de révolte, ce sont les tendances humanitaires qui, à l'époque où Ibsen dans ses drames modernes essayait de reformer la société par le théâtre, achevaient de travailler en Scandinavie la vieille foi mystique. Celle-ci, en disparaissant, leur a légué le culte de l'idéal et l'amour du beau dont tous les mouvements sociaux de ces contrées, même le mouvement ouvrier actuel, en portent invariablement l'empreinte.

C'est ainsi que Solness donne aux demeures qu'il construit une vague apparence de temple

Enfin, la résolution qu'il prend de ne plus jamais bâtir que des châteaux enchantés, mais de les faire reposer sur de fortes assises, symbolise la dernière évolution du génie d'Ibsen et peut-être celle de notre siècle (1). »

*Solness le Constructeur* n'est qu'un des chapitres essentiels de *Brand*, la grande œuvre poétique du maître.

Solness, qui édifiait autrefois des temples, qui construisait ensuite des foyers, élève maintenant une tour et il veut en couronner le faîte, comme Brand voulait parfaire la cathédrale de glace.

Qui le suivra dans cette ascension périlleuse ?

Non sa femme légitime, qui symbolise la bassesse de la vie matérielle et ne voit que le danger d'aller planter si haut le drapeau ; elle s'opposera de toutes ses forces à cet élan du génie.

Mais la véritable amante, la véritable épouse de l'artiste, Hilda Wrangel, l'inspiratrice, l'encouragera et c'est elle qui couronnera le triomphateur.

Solness monte, monte, vers l'idéal, vers le ciel ! Mais la lumière, mais la vérité, mais l'idéal, le ciel entrevu ont ébloui l'artiste et à peine Solness a-t-il planté le drapeau, qu'il est pris de vertige et vient se briser expirant au pied de sa tour.

Hilda illuminée s'écrie : « J'entendais des harpes dans l'air pendant qu'il atteignait le sommet. »

Et la jeunesse de chanter l'hymne triomphal

(1) Comte Prozor : *Solness le Constructeur*. Savine, édi

en l'honneur du divin artiste, devant l'énergie duquel le ciel s'est entr'ouvert un instant.

Pour conclure, citons ces lignes de Georges Leneveu dans son *Etude sur Ibsen*.

« ... *Solness le Constructeur*, une des œuvres les plus parfaites de son théâtre, celle qu'il préfère parce qu'il y a mis le plus de lui-même et qui nous offre un nouvel instrument d'autobiographie d'une forme dramatique nouvelle en son extrême symbolisme. Œuvre curieuse et d'exécution hardie qui atteint aux hauteurs les plus mystérieuses de l'évocation psychique et les plus pures comme beauté d'art. C'est l'histoire de sa pensée et le testament de cette pensée, le résumé de ses œuvres, la synthèse de ses drames, l'incarnation de son « moi », toute la chaîne intellectuelle depuis *Brand* et les différentes fluctuations par lesquelles il passa de la foi au doute, jusqu'à cette splendeur d'idée qui rayonne, tel qu'un phare, sur les hommes, du haut de la tour que Solness leur veut élever comme l'église idéale de Brand.

Et la traduction de ce symbole, l'explication de cette admirable pièce, c'est que nous n'avons plus rien à faire dans ce bas monde, rien à faire dans ce milieu vil et vulgaire dans lequel nous nous débattons quand nous avons entrevu la lumière céleste, quand l'idéal s'est montré à nous, quand nous avons pu contempler Dieu face à face.

*Solness* est une des plus belles conceptions de l'idéalisme du maître et dans le drame symbolique d'Ibsen elle doit prendre place à côté de *Rosmersholm* qui est assurément le chef-d'œuvre du grand dramaturge.



IBSEN

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (Solness le Constructeur)

---

**Représentations** : Au théâtre de Christiania, le 8 mars 1893. Au théâtre de Bergen, le 11 juin 1894. — Une troupe danoise a joué cette pièce dans les villes de province en Norvège, d'abord à Trondhjem, le 19 janvier 1893. — A Copenhague, au Théâtre Royal, le 8 mars 1893. — En Suède, la première eut lieu a Gœteborg (troupe Lindberg), 23 mars 1893, et à Stockholm, 6 avril 1893. — A Berlin, au Lessingtheater, le 19 janvier 1893 ; à Berlin, au Berliner-Theater, 13 octobre 1899. — A Münich, le 2 mars 1898 ; à Franckfort, 19 mars 1898 ; au Burgtheater, à Vienne, pendant la « semaine Ibsénienne » 1898 (26 mars) ; à Meiningen, 1894. — A Londres, au Haymarket Theater, le 7 décembre 1892, et à Londres, au Trafalgar Square Theatre, le 20 février 1893. A Londres également, au Vaudeville Theatre et à l'Opéra-Comique, juin 1893. — A New-York, le 17 janvier 1900. — A Paris, au Théâtre de l'Œuvre, le 3 avril 1894 (conférence par Mauclair). M. Lugné Poë a représenté Solness à Bruxelles (avril 1894), Amsterdam (septembre 1894), Christiania (octobre 1894), Londres (mars 1895), Milan (mai 1895).

A Rome, la pièce a été représentée au Teatro Valle, en avril 1893.

**Editions** : *Bygmester Solness*, as Henrik Ibsen (Copenhague, 1892). — Et dans l'édition définitive, déjà citée, de *Samlede Værker* (Copenhague).

**Traductions** : *The Master Builder*, traduction : Edmund Gosse et William Archer (Londres, 1893). — *Solness le Constructeur*, traduction et préface : C^te Prozor, Paris, 1893. — *Il Costruttore Solness*, traduction : Paolo Rindler et Santarnecchi (Milan, 1893) et 2^e édition Milan, 1898 (Biblioteca Ibsen et Teatro Straniero). — *Scastlivec (Stroitel Solnes)*, traduction : P. Hanzena (Saint-Pétersbourg, 1893) et même pièce, traduction : Naumova, Saint-Pétersbourg, 1897. — *Baumeister Solness*, traduction : Sigurd Ibsen (Berlin, 1893). — Cette traduction du fils d'Ibsen est celle qui est contenue aussi dans l'édition de Leipzig : *Ibsens Geram. Werke*. — *Baumeister Solness*, traduction Paul Hermann (Halle, 1893). — *Baumeister Solness*, traduction : Ottmann (Leipzig, 1893). — Voir aussi l'édition définitive de Berlin (op. cit.).

**Critiques** : Mathilde Schœtt : *En Samtale* (Christiania, 1893). — N. Hertzberg : *Er Ibsens Kvinde-Typer norske?* (Christiania, 1893), p. 23-26. — Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 161-171. — A. Schack : *Om Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1896), p. 183-188. — Lambek : *Bidrag til Ibsen Kritiken* (Copenhague, 1899), p 156-164. — A. v. Hanstein : *Ibsen als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 172-182. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1894), p. 251-266. — Boyesen : *A Commentary on the Writings of Ibsen* (New-York, 1894), p. 305-317. — Lemaître : *Impressions de théâtre*, 8e série (Paris, 1895), p. 107-124. — Voir aussi les œuvres déjà citées de Charles Sarolea, Georges Leneveu, A. Ehrhard, etc. — De Bom : *Ibsen en zijn werk* (Gand. 1893), p. 83-90. — Boccardi : *La Donna nell'opera di Ibsen* (Milan, 1893), p. 42-51. — Scalinger : *Ibsen* (Naples, 1895), p. 54-58.

Parmi les articles de revues et de journaux, nous citerons :

H. Jæger : *Dagbladet* (Christiania, 1892), numéros 411-414. — Rolf Rolsen, même journal, le 9 avril 1894. — Herman Bang : *Verdens Gang* (Christiania, 1892), numéro 312 et Brandes, même journal, 1892, numéro 315. — Max Lorenz : *Preussische Jahrbücher*, tome XCVIII (1899), p. 356-364. — Maurice Maeterlinck, *Le Figaro*, 1894, numéro 92. — M. Hugues Le Roux a fait, à Alger, une conférence sur la pièce, 1895.

**Parodies** : Anstey : *The Pocket Ibsen* (Londres, 1895), p. 155-208. — Molander : *Ibsen i væstsicksformat* (Stockholm, 1895), p. 167-202.

## LE PETIT EYOLF

---

*Le Petit Eyolf* est une des dernières pièces du grand dramaturge.

C'est une œuvre de pitié, de bonté, qui nous révèle un Ibsen tendre, ému et touchant que nous ne connaissions pas.

Il s'agit encore, dans ce drame, de la communion de deux êtres dans l'amour.

Après une cruelle épreuve, la douleur réunit ces deux âmes, dans l'altruisme, dans la charité, dans un amour immense de l'Humanité souffrante.

Cette pièce simple fut trouvée nuageuse et incompréhensible, et pourtant, sans aucun moyen mélodramatique, elle met en présence un homme, sa femme et sa sœur : Almers, Rita et Asta.

Rita aime avec fureur son mari et se montre d'une jalousie terrible pour tout ce qui détourne d'elle la pensée de l'époux.

Almers, cet époux, refroidi par dix ans de possession, travaille maintenant avec acharnement à un grand ouvrage sur : *La Responsabilité humaine*.

Rita surgit, irritée et passionnée, elle exige de son mari le bonheur des premières années, il faut qu'il choisisse entre le livre ou elle.

Almers, en ce moment même, se reproche de négliger son enfant, le petit Eyolf, un pauvre infirme, pour s'occuper exclusivement de son livre.

Il abandonnera donc son œuvre inachevée pour se consacrer à l'éducation de son fils, et il dirigera désormais son âme avec sollici-

tude, conformément aux préceptes de *La Responsabilité humaine*.

Cependant, le petit infirme, entraîné par *la Femme aux Rats*, une effroyable sorcière échappée de la légende norvégienne, va se noyer dans le fjord.

Almers, désolé, sans force et sans courage désormais, trouve la vie vide de sens, et il aspire à la solitude, à la vie isolée de l'ermite qui donne un avant-goût de la mort.

Mais Rita ! Au fond de son âme, elle a certainement maudit l'être importun qui s'était à son tour glissé entre elle et son bonheur ; peut-être est-ce cette malédiction qui a entraîné l'enfant dans le gouffre, et la voilà aux prises avec l'éternel remords.

Alors, dans sa douleur, et surtout dans son amour, elle trouve la formule de l'expiation.

Almers n'a pas compris son vrai devoir. Il consiste à soulager ceux qui souffrent. La pensée fixée sur *La Responsabilité humaine*, il a oublié ses devoirs d'homme envers ses frères, les misérables, les infirmes et les pauvres. Le moment est venu de se rappeler cette responsabilité, c'est seulement ainsi qu'ils trouveront tous les deux le repos et la paix de l'âme.

Almers songe douloureusement que le petit Eyolf parti, le livre abandonné, c'est encore Rita qu'il faut suivre dans ce nouvel amour du prochain.

Et Asta, consolante, dit à son époux reconquis : « Le temps adoucit tout et emporte tous les chagrins. »

Almers est un type un peu veule, sans énergie même, un idéaliste à la façon de Rosmer le rêveur, de Brand l'apôtre d'un idéal irréalisa-

ble, ou encore de Hjalmar Ekdal, l'étrange héros du *Canard sauvage*.

Mais Rita est, au contraire, une passionnée ardente, exigeante, positive. Son amour, plein d'audace et de force, lutte contre tous les obstacles : le livre, l'enfant.

Enfin, lorsqu'elle aura tout détruit et qu'elle sentira l'homme lui échapper, elle le reprendra encore pour « *devenir en son cœur miséricorde, et dominer l'humanité.* »

C'est toujours la femme forte, puissante, impérieuse, qu'on retrouve dans les principales œuvres d'Ibsen.

Dans la pièce, le type étrange de la *Femme aux Rats* laisse une impression ineffaçable.

« La figure de la *Femme aux Rats*, dit Charles Leneveu (1), comme sortie d'un conte d'Andersen, se rattache à cette idée, dernier avatar de l'esprit malin, agent mystérieux surgissant partout où il y a quelque chose qui gruge, ronge et empêche les gens de dormir, attirant à elle « tout ce qui porte en soi un principe d'inquiétude et de souffrance » et le forçant à l'éliminer. « Ainsi périssent, ajoute le comte Prozor, bien des germes nobles et délicats ! Mais ces germes n'étaient pas viables, et c'est de vie qu'il s'agit avant tout ».

Nous rencontrons donc Ibsen avec Malthus. *Solness* et *Le Petit Eyolf* sont, comme les a appelées lui-même Ibsen, des œuvres de Satan. »

---

(1) Charles Leneveu. *Ibsen et Mæterlink*. 1 volume. Ollendorff, Paris.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (Le Petit Eyolf

**Représentations** : Au Théâtre de Christiania (en présence d'Ibsen), le 15 janvier 1895. La troupe de ce théâtre représenta la pièce partout en Norvège, pendant l'été de 1895. — Au théâtre de Bergen, le 21 janvier 1895. — Au Théâtre Royal de Copenhague, le 13 mars 1895. Les mêmes artistes donnèrent cette pièce quinze fois en province dans l'été de la même année. — A Gœteborg, au Stora Teatern, le 30 janvier 1895 et à Stockholm, au Vasateatern, le 14 mars 1895, dans la traduction de M. de Geijerstam. — Au Théâtre Suédois, à Helsingfors, le 21 janvier 1895. — A Berlin, au Deutsches Theater, le 12 janvier 1895. — La troupe de Messthaler donna des représentations de cette pièce à Amsterdam et ensuite à Münich, le 22 avril 1895. — Au Burgtheater, à Vienne, le 27 fevrier 1895, et par la même troupe, le 23 décembre 1896, à Budapest. — A Londres, à Avenue Theater, 1896, le 23 novembre. — A Milan, le 22 février 1895, et aussi dans d'autres villes italiennes. — A Paris, le 8 mai 1895, au Théâtre de l'Œuvre. La troupe du Théâtre de l'Œuvre a aussi représenté *Eyolf* en Belgique.

**Editions** : *Lille Eyolf*, af Henrik Ibsen. (Copenhague, 1894). — Après plusieurs nouvelles éditions, la pièce est comprise dans l'édition définitive de Copenhague : *Samlede Vœrker* (op. cit.).

**Traductions** : *Little Eyolf*, traducton : William Archer (Londres, 1895). — *Le Petit Eyolf*, traduction : C^te^ Prozor (Paris, 1895). — *Kleine Eyolf* (Utrecht, 1895). — *Il piccolo Eyolf*, traduction : Gagliardi (Milan, 1897). — *Malenkij Eyolf*, traduction : Naumova (Saint-Pétersbourg, 1896). — *Klein Eyolf* (Berlin, 1895). — *Klein Eyolf*, préface, Paul Schlenter (Berlin, 1899). La pièce est comprise dans l'édition définitive de Berlin (op. cit.).

**Critiques** : Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 171-174. — A. Schack : *Udviklingsgangen i Ibsens Digtning* (Copenhague, 1896), p. 189-195. — Hermann Bahr : *Wiener Theater* (Berlin, 1899), p. 36-59. — A. von Hanstein : *Ibsen*

*als Idealist* (Leipzig, 1897), p. 183-191. — Russel et Standing : *Ibsen on his merits* (Londres, 1897), p. 67-74 et 121-134. — J. Lemaître : *Impressions de théâtre*, 9e série (Paris, 1896), p. 63-71.

Parmi les articles de revues et de journaux, citons : Bernt Lie : *Landsbladet* (Christiania, 1895), numéro 11. — Brandes : *Verdens Gang* (Christiania, 1894), numéro 297. — Herman Bang : *Aftenbladet* (Copenhague, 1894), numéro 2594. — Ed. Brandes : *Politiken* (Copenhague, 1894), numéro 348. — Paul Schlenther : *Neue Deutsche Rundschau* (1895), tome I, p. 75-80. — Shaw : *Saturday Review*, tome LXXXII, p. 563-623.

**Parodies** : Anstey : *The Pocket Ibsen* (Londres, 1895), p. 209-266. — Molander : *Ibsen i vastpicksformat* (Stockholm, 1895), p. 203-244. — Dans le journal allemand *Kladderadatsch* (1895), numéro 3, une poésie : *Klein Eyolf*.

# JOHN GABRIEL BORKMAN

Dans une poésie intitulée *L'Homme de la Montagne*, Ibsen s'exprime ainsi :

> Sous les coups de mon lourd marteau
> Ecroule-toi, voûte du souterrain.
> Il faut me frayer un chemin vers le bas
> Jusqu'à ce que j'entende résonner l'airain
> Dans la profondeur sombre de la montagne
> Un riche trésor m'attire.

Cette lutte quotidienne, ce travail du génie et de la volonté pour parvenir à découvrir le trésor caché, c'est la le sujet de *John Gabriel Borkman*.

Pour conquérir cette toison d'or, non pour l'or lui-même, mais pour la puissance que donne la richesse, pour pouvoir enrichir son pays où sommeille inutilement le capital, Bork- a tout sacrifié.

Il se tient pour un être génial, absolument exceptionnel, pour un superhomme à qui tout est permis parce qu'il a, comme dit Verlaine : « dans l'âme un haut dessein ».

Borkman sacrifie d'abord son propre cœur. Il aime une jeune fille. Ella, il épousera la sœur de celle-ci parce que, plus riche et, par conséquent. plus utile à l'accomplissement de son œuvre. Il donne ensuite toute sa vie au travail. et comme l'*Homme de la Montagne*, il reste enseveli dans la nuit du souterrain pour atteindre le trésor.

Il sacrifie ensuite les autres.

Directeur d'une banque. il ne compromet pas seulement sa propre fortune. celle de ses amis et de ses parents. mais il dilapide même les dépôts d'argent confiés à ses caisses.

De ce fait. il est enfermé huit années dans

une prison d'Etat, et, à la sortie, il demeure emmuré huit années encore dans la chambre supérieure de la maison de sa femme sans voir personne des siens, n'ayant d'autre société que celle d'un malheureux raté dont la foi en son génie est restée vivace.

Borkman, malgré tout cela, est sans remords. C'est le hasard qui l'a brisé, dit-il. Brandès fait très finement remarquer que l'homme de génie ne dira jamais : « J'aurais réussi si... » ou « dans le cas où... » Le génie consistant à triompher de tous les obstacles. Borkman n'est donc qu'un médiocre.

Mais qu'importe, Borkman croit lui-même être génial, il ne doute pas que la société qui l'a frappé ne revienne un jour vers lui comme l'homme indispensable qu'on a méconnu.

Peu lui importe la rage bourgeoise de sa femme qui ne peut lui pardonner sa déchéance sociale.

Peu lui importe le manque d'affection de son fils pour lui.

Il n'a point souci d'Ella, la bien-aimée sacrifiée.

Le trésor est là qui l'appelle, et la puissance est là qui l'attend.

Or, comme l'a fort bien dit le poète Laurent Tailhade en parlant de certains personnages d'Ibsen :

« La situation domine ici les êtres. La nécessité les étreint. Elle projette sur eux une lumière fantômale, une atmosphère maladive qui les enveloppe comme un suaire et les exclut pour jamais de l'univers.

« Empoisonnés comme d'une *malaria*, ils agissent avec la précision et la véhémence des spectres. »

Hélas ! Borkman demeura exclu de tout ce qui existe et de toute société, jusqu'au jour où, énergiquement, il voudra reprendre contact avec la vie. Alors, le prisonnier, enfermé depuis seize années dans une cellule, puis dans une chambre, ne pourra supporter l'air pur et le froid rigoureux de ces pays du Nord et il tombera mort dans la neige.

L'épisode de Mme Wilton et du fils, qui sacrifie l'ambition de sa mère à son amour, et qui veut *vivre* et non racheter les fautes de son père, ne font que mettre en relief l'intransigeance aveugle de Borkman, dont le caractère est le seul à retenir.

Pour Laurent Tailhade, Borkman est le véritable chef, l'aristocrate né, celui qui, regardant les hommes comme une vaine poussière, n'hésite pas à sacrifier leur existence ou leur bonheur pour des joies comprises de lui seul.

Il est le type norse venu des Asgards immémoriaux. C'est un fils de la nuit, un esprit de la terre, un gnome des Niebelungen. Il impugne les forces adverses de la banque et du marché avec le même geste dont ses aïeux pourfendaient les monstres polaires emmi les fjords glacés. Il brandit le marteau de Thor dans les menées de l'intrigue et les spéculations de l'argent.

Si l'on comprend ainsi le caractère de Borkman, il est aisé d'expliquer comment cet aristocrate doit forcément périr dans une société démocratique, et alors, plus claire nous apparaît l'explication que Borkman donne lui-même de son cas :

« Je suis un Napoléon qui aurait été gravement blessé à sa première bataille et qui serait resté invalide. »

## BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

### (John Gabriel Borkman)

---

**Représentations** : En Scandinavie, c'est la troupe de Lindberg qui, pour la première fois, joua *Borkman*, à Drammen, le 19 janvier 1897. Cette même troupe joua également la pièce dans les autres villes norvégiennes, sauf à Beregn et à Christiania. — Théâtre de Bergen, le 19 février 1897 le Theatre de Christiania (en présence d'Ibsen), le 25 janvier 1897. — Théâtre Royal, Copenhague, le 31 janvier 1897. — A Stockholm, au Vasateatern, le 25 janvier 1897, et plus tard, avec Lindberg comme metteur en scène, dans plusieurs villes suédoises. — A Helsingfors, à la fois au Théâtre Suédois et au Théâtre Finlandais, le 10 janvier 1897. — A Franckfort (modifié par la censure), le 16 janvier 1897. — A Berlin, au Deutsches Theater, le 29 janvier 1897 (Hermann Nissen, dans le rôle de Borkman, s'était fait la tête de Bjœrnson). — A Hambourg, au Thaliatheater, à Meiningen, à Breslau, à Gratz et à Cologne (26 mars 1897). Ensuite à Bonn, le 9 avril 1897 ; à Franckfort, à Munich, à Nuremberg, à Prague, à Stuttgart, à Carlsruhe, à Wiesbaden, à Budapest, en 1898. Enfin, de nouveau à Hambourg, à Leipzig et à Vienne. — A Londres, au Avenue Theater, le 14 décembre 1896, et au Strand Theatre, le 3 mai 1897 ; plus tard aussi, au Century Theatre. — A New-York, au Criterion Theatre, le 18 novembre 1897. — A Paris, la première représentation de *Borkman* eut lieu dans les salons de Mme Aubernon de Nerville, en mars 1897. Ensuite, le 8 et le 9 novembre, même année, au Théâtre de l'Œuvre (conférence par M. Laurent Tailhade). La troupe de l'Œuvre a également joué cette pièce à Bruxelles et à Ostende. — En Italie, au Teatro Duse, à Bologne, en octobre 1898, et au Teatro Nazionale, à Rome, en janvier 1899.

John Gabriel Borkman a été accepté par l'Odéon, à Paris.

**Editions** : *John-Gabriel Borkman,* af Henrik Ibsen, Copenhague, 1896. — Après plusieurs éditions, la pièce est comprise dans l'édition définitive de Copenhague (op. cit.).

**Traductions :** *John Gabriel Borkman*, traduction : Cte Prozor, Paris, 1897 (avec préface). — *John Gabriel Borkman*, traduction : Archer, Londres, 1897. — *Dzon Gabriel Borkman*, traduction : Jurovskago, Saint-Pétersbourg, 1897. — *John Gabriel Borkman*, traduction : Sigurd Ibsen, Paris-Leipzig-Munich, 1897. — Même, Berlin, 1898. — Se trouve également dans l'édition définitive de Berlin, déjà plusieurs fois citée.

**Critiques** : Brandes : *Ibsen* (Copenhague, 1898), p. 174-182. — A. Schack : *En Efterskrift* (Copenhague, 1897). — Lambek : *Bidrag il Ibsen Kritiken* (Copenhague, 1899), p. 156-164. — A. Garde : *Der Grundgedank in Ibsens Dichtung* (Leipzig, 1898), p. 45. — Russel et Standing : *Ibsen on his merits* (Londres, 1897), p. 169-189.

Parmi les articles de journaux et de revues, citons :

Brandes, dans : *Politiken* (Copenhague, 1896), numéro 357. — Valdemar Vedel, dans *Tilskueren* (Copenhague, 1897), p. 166-172. — L. Berg, dans *Die Wahrheit* (Stuttgart), tome VII, p. 241-249. — F. Mehring, dans *Die neue Zeit*, XV ; I, p. 627-629. — Shaw, dans *Academy*, 1897, tome Ier, p. 67. — André Maurel, dans *Le Figaro*, 27 décembre 1897. — Rochefort, dans *L'Intransigeant*, 12 novembre 1897. — Jacques du Tillet, dans *Revue Bleue*, 1897, tome Ier, p. 90-93. — Jules Lemaître, *Revue des Deux-Mondes*, tome CXXXIX, p. 693-704.

# QUAND NOUS, LES MORTS, NOUS NOUS RÉVEILLERONS

Cette pièce, intitulée exactement : *Quand nous, les morts, nous nous réveillons...* est la dernière *en date* qu'Henrik Ibsen ait publiée.

Le maître, son œuvre accomplie, le but atteint, se retourne et embrasse d'un regard le chemin parcouru.

Avec une légitime fierté, il s'enorgueillit du large sillon qu'il a tracé dans le champ de la littérature dramatique. Comme Solness, il mesure d'un œil superbe la tour qu'il a édifiée et dont la construction hardie s'élève vers le ciel.

Mais si l'artiste s'enivre un instant du succès de son œuvre, l'homme arrivé, lui aussi, aux bornes de la vie, sent le besoin de regarder en arrière et il se demande alors anxieusement s'il a eu sa part de bonheur, si lui aussi il a vécu de la vie des autres hommes.

Ibsen, alors, se sent envahir par une profonde tristesse. Il n'a pas vécu. Sa force, sa jeunesse, sa pensée, il les a largement données à tous, mais lui n'a jamais eu le temps de vivre.

C'est cette tristesse profonde, ce regret de la vie perdue qu'Ibsen exprime d'une façon si poignante dans ce drame où, pour la première et la dernière fois, le grand poète laisse échapper de ses lèvres, habituellement ironiques, une plainte longue et douloureuse comme le suprême chant du cygne.

« Oh ! génie ! terrible don de souffrance », a dit Herman Bang dans une de ses poésies intitulée : *La Ballade de Chopin*.

*Quand nous, les morts, nous nous réveillons...*, c'est la tragédie du génie.

La pièce est simple, elle se résume en quelques lignes.

Vers un fjord norvégien, dans un établissement balnéaire au monde cosmopolite, se trouvent le célèbre sculpteur Rubek et Maja, sa jeune femme.

Rubek, célèbre dans toute l'Europe après avoir exposé son chef-d'œuvre *Résurrection*, riche maintenant, est revenu en Norvège. Mais il est las et découragé, incapable désormais de rien produire, et il souffre étrangement d'avoir perdu toute énergie, toute âme.

A l'heure présente, il se borne à sculpter les bustes des personnalités contemporaines de son pays, cela avec le plus grand succès, malgré l'ironie avec laquelle il s'efforce de dégager de chaque image la ressemblance avec un animal.

Sa femme, nature sensuelle et vulgaire, ne le comprend pas, et, du reste, sans amour pour elle, il la laisse excursionner librement avec un châtelain très sportif qui donne tout son temps à la chasse et au plaisir.

Alors, survient une jeune femme souffrante et accompagnée d'une garde-malade.

Cette femme, c'est le modèle exquis de grâce et de beauté qui a posé *Résurrection*, le chef-d'œuvre de l'artiste.

Ce ne fut pas un modèle vulgaire, mais la collaboratrice, l'inspiratrice qui anoblit l'âme du sculpteur maintenant impuissant.

En livrant à l'artiste sa splendide nudité, elle fit une offrande d'amour et rêva de se donner toute à lui.

Pour lui, au contraire, elle ne fut que l'inspiratrice, et, pour créer l'œuvre de chasteté et de beauté qu'il concevait, il écarta toute pensée charnelle.

L'œuvre accomplie, l'artiste rejeta loin de

lui le modèle. Hélas ! en même temps, c'était l'inspiration qu'il éloignait.

Par désespoir, l'enfant se livra au premier venu, semant la honte et le désespoir autour d'elle.

Elle est riche au moment où nous la retrouvons, très riche. Elle a été enfermée dans une maison de fous et elle se croit morte.

N'est-elle pas morte, en effet, puisqu'elle n'a pas vécu ? La garde qui l'accompagne ne la quitte pas et elle a toujours à sa disposition une camisole de force.

Rubek revoit celle qui l'aima tant, et il comprend que lui aussi n'a point vécu. Dans ce dialogue avec sa femme, il laisse percer le regret de sa vie manquée.

RUBEK

Oui, je commence seulement à comprendre que mon rôle d'artiste était singulièrement vide de sens, creux mon rêve, et sans importance mes désirs.

MADAME RUBEK

Mais que mettre à la place de tout cela ?

RUBEK

La vie.

RUBEK

La vie ?

RUBEK

Vivre en plein soleil, vivre en pleine beauté, cela ne vaut-il pas mille fois mieux que consumer ses jours dans une salle froide et humide et de s'épuiser à façonner la terre glaise et à tailler le marbre ?

Plus loin, Irène et Rubek sont en présence,

Ils retracent les jours disparus, ils comprennent tout le bonheur perdu et ils disent alors :

RUBEK

Oui, comme la vie aurait pu être belle pour nous et comme nous avons gaspillé nos jours.

IRÈNE

Hélas ! nous ne comprenons l'irréparable que...

RUBEK

Que ?

IRÈNE

... Lorsque nous, les morts, nous nous réveillons un instant !

Pourtant, malgré tout, ils tentent de recommencer la vie, et vers les Hauteurs marmoréennes, vers les cimes neigeuses, loin de la foule et au-dessus de toutes les vulgarités de l'existence coutumière, ils montent, appuyés sur le bras l'un de l'autre.

Hélas ! il est trop tard. La vie ne se recommence pas. Le bonheur disparu ne revient plus, et tandis qu'ils s'élèvent déjà bien haut à travers les nuées, une avalanche les surprend et les précipite au fond des abîmes.

Et voilà le testament littéraire du maître, le dernier cri d'angoisse du grand idéaliste intransigeant. Combien il est poignant !

Ibsen nous avait accoutumés à ne voir en lui que le hautain artiste poursuivant le lointain idéal, que le sévère moraliste flagellant l'hypocrisie et l'égoïsme. Et voici qu'il nous apparaît comme un frère misérable, comme un pauvre grand homme digne de toutes les pitiés parce qu'il a souffert autant en son cœur qu'il a travaillé en son admirable cerveau.

# BIBLIOGRAPHIE ET RENSEIGNEMENTS

## (Quand nous autres morts nous nous réveillerons)

---

**Représentations** : Théâtre Royal, Copenhague, le 28 janvier 1900. — Théâtre de Christiania, le 6 février 1900. — Svenska teatern, Stockholm, le 14 février 1900. — Svenska teatern, Helsingfors, le 29 janvier 1900. — En Allemagne, la première représentation eut lieu à Stuttgart, le 26 janvier 1900. Des représentations eurent lieu également à Stettin, le 29 janvier 1900, à Breslau. Au Stadttheater, à Francfort, le 3 février 1900, à Leipzig, le 13 février 1900 ; à Berlin, au Deutsches Theater, le 17 mars 1900, puis à Nuremberg, Wiesbaden, à Dresde (10 janvier 1901) et à Cologne, le 25 mars 1902. Jusqu'au mois de mars 1901, cette pièce a été jouée 215 fois en Allemagne. — Le 16 décembre 1899, à Londres (matinée privée). A Chicago, le 11 février 1900. A Milan, au Teatro Manzoni, le 2 mai 1900, etc., etc.

**Éditions** : *Naar vi döde vaagner*, af Henrik Ibsen. (Copenhague, 1899). Cette pièce se trouve aussi dans *Samlede Værker*, tome X.

**Traductions** : *When we dead awaken*, traduction : W. Archer (Londres, 1900). — *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, traduction : Comte Prozor (Paris, 1900). — *Quando noi morti ci destiamo*, traduction : Baltrusajtica (Moscou, 1900). — *Wenn wir Toten erwachen*, traduction : Christian Morgenstern (Berlin, 1899).

**Critiques** : H. Thaarup : *H. Ibsen* (Copenhague, 1900), p. 140-156. — A. Schack : *Den litteraere Strid* (Copenhague, 1900), p. 62-79. — Reich : *Ibsens Dramen* (Dresde, 1900), p. 360-377. — Léo Berg : *Ibsen* (Cologne, 1901), p. 54-67. — Georges Leneveu : *Ibsen et Mæterlink* (Paris, 1902), p. 122-123, etc., etc.

# CONCLUSIONS

Corneille procède de Guilhem de Castro. Racine s'est pénétré du génie de Sophocle et d'Euripide. Shiller a enfanté Victor Hugo.

Corneille connaissait-il la langue espagnole, Racine était-il familier avec la grecque, Hugo n'ignorait-il rien de l'allemande? Qu'importe.

Ce n'est pas la forme, le style, le vêtement de la pensée, qu'ils ont emprunté aux créateurs étrangers. C'est l'*idée* seule, l'idée absolue, universelle, qui vit en dehors des mots, qu'ils ont costumé selon la mode de leur pays, pour la produire en public, la mettre en évidence.

La pensée est donc internationale, cosmopolite, elle appartient à tous, seule la forme, le style, la manière d'être sont français, allemand ou anglais.

Dans l'Œuvre d'Ibsen, quelle est donc cette pensée originale, vraiment géniale, que chacun doit s'approprier? Nous essayerons de le dire tout à l'heure.

A part les poésies lyriques, l'œuvre entière d'Ibsen est dramatique, alors que dans toute l'Europe un immense travail littéraire s'attarde au roman. Ibsen comprenant que personne ne prenait plus souci de l'éternelle affabulation littéraire, donne l'assaut à l'art dramatique.

Cet art lui parut surtout plus grand parce qu'il ne s'adresse plus au cerveau isolé des lecteurs, mais à la *foule*.

Il ne s'agit plus de faire acte d'esthète, de conquérir quelques suffrages de délicats. — L' entreprise grandit, c'est avec ce géant aux mille têtes, la foule, ce *titan*, qu'il faut lutter.

La mise à la scène des événements du dehors ou du dedans de l'homme, ces deux mondes

spéciaux et tragiques n'est que la figuration de ces événements en image.

Les foules, écrivait un profond observateur, ne pensent que par image, ne se laissent impressionner que par des images, seules les images, les terrifient ou les saisissent et deviennent des mobiles d'actions ou d'impressions.

Aussi les représentations théâtrales qui donnent l'image sous la forme la plus nettement visible ont-elles toujours eu une énorme influence sur les foules. Rien ne frappe davantage l'imagination des foules, que les représentations théâtrales. Toute la salle éprouve en même temps les mêmes émotions, et si ces émotions ne se transforment pas aussitôt en actes, c'est que le spectateur le plus inconscient ne peut ignorer qu'il subit des illusions et qu'il a ri ou pleuré à d'imaginaires aventures. Parfois, cependant, les sentiments suggérés par les images sont si forts qu'ils tendent, comme les suggestions habituelles, à se transformer en actes. C'est là, un des indices les plus remarquables de l'état mental des foules. L'irréel a presque autant d'action sur elles que le réel (1).

Ibsen s'est donc exclusivement occupé de théâtre parce que, le moyen lui paraissait le seul efficace pour faire pénétrer sa pensée dans la foule.

Son théâtre est un théâtre d'*idée*, exclusivement idéaliste et trahissant l'horreur du procédé purement naturaliste.

---

(1) Edmond Picard: *le Renouveau au Théâtre*.

D'abord donc, ce qui doit ressortir de l'Œuvre, c'est le souci de l'*idée*.

Seul l'idéalisme est de tout temps seul, il triomphe de la matière, et, s'attachant aux sentiments les plus nobles de l'humanité, traverse les siècles.

Et si, dans les siècles littéraires survécurent les seules œuvres belles par l'idée et se perdirent dans le néant, toutes les extravagances momentanées de forme étrange, l'esthétique ibsénienne doit vivre.

Déjà, elle a favorisé l'éclosion d'un mouvement dramatique en Allemagne avec Hauptman et ses *Tisserands ;* aussi avec Suderman, elle a influé sur Strinberg et Bjornson et déterminé à Paris l'éclosion d'une intéressante pléïade d'artistes épris du rêve de l'au-delà, ou de l'intus, ou anxieux de trouver la clé du problème social imminent à résoudre. »

Et si, alors que dans toute l'Europe, elle passionne tous les esprits, en France elle ne préoccupe qu'une élite de penseurs, la faute en est non à l'Œuvre Ibsénienne, mais à l'état de décadence où se trouve l'esprit français et à la situation actuelle du théâtre. M. Edmond Picard, qui est, certes, un des hommes les plus éminents de la Belgique littéraire, dans son *Renouveau au théâtre*, parle ainsi de notre théâtre :

« Le théâtre de langue Française, dont le centre est à Paris (nombril du monde, trop regardé par les parisiens Fakirs) n'est assurément pas à la présente heure en belles conditions de force et de santé. Depuis des ans et des ans (mettons un demi-siècle au moins), il bat l'estrade dans les mêmes champs très épuisés. Il s'attarde en des formes d'une usure de-

venue lamentable et si son public national très patient, peu esthétique, bourgeois et facile à contenter parce qu'il ne demande à la scène que l'art distractif, art fort bas et en général de camelotte — accepte avec bonhomie le régime suranné ; à l'étranger on trouve que la dramaturgie n'y est plus « *à la hauteur.* »

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Inventorions, pour mieux mettre le fait en évidence :

C'est d'abord la comédie dite de caractère ou d'intrigue en laquelle excella jadis M. Alexandre Dumas fils, en laquelle triompha, en des temps plus lointains, M. Emile Augier, en laquelle s'essaient imperturbablement et, ma foi, avec succès, auprès des muses et des belles, MM. Pailleron et Jules Lemaître, cela consiste à détacher de la vie parisienne, de ses spécialités les plus conventionnelles quelques types mondains de préférence aristocratiques et à les faire mouvoir autour du simpiternel adultère, pivôt obligé, en France, de toute affaire théâtrale sérieuse. C'est d'ordinaire bâti comme cela vient, sans réalité vraie, mais avec une très séductrice abondance de traits éguisés, de rapprochements amusants dans les mots ou les idées, d'images originales et ingénieuses avec lesquels se mettent en harmonie d'élégance, les toilettes des dames de la troupe sur lesquelles l'auteur compte beaucoup pour amorcer l'auditoire et qui ne font jamais banqueroute.

C'est ensuite la pièce *à grand spectacle*, nouveau modèle, dont M. Victorien Sardou tient la spécialité avec une virtuosité inégalée. On connaît ces machines pompeuses et compli-

quées dont la base assurément d'un choix heureux et noble et quelque personnage historique, quelque époque fameuse, digne la plupart d'un Shakespeare. Mais dans la mise en œuvre, quel amincissement et quel cabotinage! Tout tourne invariablement autour d'une invraisemblable fable d'amour ou de débauche une gousse d'ail dans le gigot. Les événements expliqués par cet art babijolant, apparaissent en des allures funambulesques qui leur enlèvent toute pénétration. On s'amuse de la beauté du décor et de la splendeur des costumes.

Les péripéties réglées suivant un programme inévitable (la scène de jalousie, la scène de séduction, la scène d'indignation) servent à faire valoir les qualités connues et les spécialités de quelques comédiens ou comédiennes célèbres. On s'émeut à fleur de peau juste ce qu'il faut pour ne rien déranger aux règles de la digestion. C'est de la Kaleodoscopie scénique... Ces compositions ont d'ordinaire trois cents représentations tant à Paris qu'en province et aux Amériques (1) ».

Le vieux Melo se présente ensuite. Voici comment la *Revue Blanche* caricature à bon escient le patriarcal mélodrame en ses variétés classiques.

Il existe trois sortes de *mélos* qu'une intelligence même moyenne ne saurait confondre, pour peu qu'elle possède le sens du spécifique : d'abord le grand, le seul, le vrai, le pur mélodrame, gloire de nos ères romantiques, le mélo de cape et d'épée illustré par Dumas le père, comme Dieu lui-même (et de fait ce créole extraordinaire n'a-t-il pas terminé tou-

(1) Edmond Picard: *le Renouveau au Théâtre*. Bruxelles.

tes ses œuvres ? ) Ensuite, le mélo sinistre et judiciaire à la Rocambole, où la nuit descend à l'horizon avec des allures, où toute porte qui se respecte dissimule un aimable guèpier de chourineurs en éveil, où des épaules de policiers hantent les ruelles, où le quatrième acte suscite la cour d'assises et du rouge magistral, où le septième tableau évoque généralement la perspective de la Roquette et le petit jour bleu transi, bleu grelottant et une nuque : enfin, très au-dessous, à des distances, le misérable et piètre mélo à la Dennery, le mélo pleurnichard et saugrenu, nous offrant l'éternel supplice des mères à qui l'on supprime un fruit de ses entrailles, l'éternel supplice de filles dont quelque abominable individu lubrique convoite les appas et traque la vertu, fâcheux mélos qui nous valent ces geignantes et poussives compositions illustres : *Les Deux Orphelines*, *l'Aïeule*, *Martyre*.

Le peuple le plus spirituel de la planète a encore les pièces de M. Francis de Croisset, les facéties égrillardes de M. Lavedan, le néoromantisme de M. Rostand, il a surtout le vaudeville, la bouffonnerie ininterrompue, compliquée, comme dit Edmond Picard, d'acrobatisme pour montrer les dessous fanfreluchés de la jeune première, le triomphe des quiproquos et des polissonneries.

Tel est, rapidement exposé, le bilan de notre théâtre contemporain. De temps à autre, au Théâtre Libre, aux Escholiers, au Grand-Guignol, aux petits théâtres à côté, on s'efforce à grand'peine de faire jouer une œuvre de nouveauté. Alors, on repousse avec fracas l'audacieux, et, sous le ridicule et les injures, le pauvre novateur s'effondre.

« Il importe de ne déranger ni les certitudes ni les habitudes ». « Et la parade reprend avec ses paillasses rabelaisiens et ses friperies de l'autre demi-siècle, jugée gravement et applaudie par Messieurs les critiques. »

Comment, une société qui n'a pas compris Beque, qui a laissé mourir de misère Villiers de l'Isle Adam, qui a sifflé Wagner, aurait-elle pu avoir pour Ibsen, les yeux de Chimène pour le *Cid*. Il ne faut pas s'y tromper, Ibsen, Maeterlink, Hauptman, d'Annunzio, Curel, sont absolument ignorés de la masse et le théâtre chez nous, se traînera longtemps dans l'ornière Porno-Naturaliste et Néo-Romantique.

L'anarchie est complète, il n'y a plus de direction — aucune élite ne saurait primer, l'intellectualisme n'est qu'un mot, le suffrage universel règne autant en art, en littérature, qu'en politique.

Pour éditer, il faut être assuré de vendre, pour jouer, il faut compter sur des auditeurs et ni éditeurs, ni directeurs de théâtre n'accepteront de romans qui ne soient suffisamment joyeux, de pièces suffisamment distractives pour faire recette.

Ce n'est donc pas pour la *majorité compacte*, pour le plus *grand nombre*, que nous rechercherons les qualités qui font d'Ibsen un maître et les idées qui influeront malgré tout, par la suite, sur notre théâtre.

— Ibsen est un penseur, nous l'avons dit, un moraliste, un puritain. L'idée catégorique du devoir, l'impératif catégorique de Kant : *tu peux, donc tu dois*. Voilà la pensée dominante de toute son œuvre de *Catilina* à *Eyolf*.

Son œuvre est *une*, les premières comédies

de cet admirable génie contiennent en germe la fleur épanouie dans les dernières

Sa puissance de pensée n'exclut pas l'art le plus accompli dans la composition, dans la forme et dans le style, les vers des trois drames philosophico-lyrique sont admirables et d'une facture impeccable, les pièces écrites dans le style ancien des Sagas sont merveilleuses comme pastiche.

Enfin, les pièces *modernes*, celles que le maître a écrit dans toute la plénitude de sa force intellectuelle et de son talent sont des chefs-d'œuvres, auxquels la composition, le style, la forme, sont aussi achevés que profonde est la pensée qui les meut.

Ces drames ne sont pas Norvégiens, ils sont humains. M. Ossip Lourié, dans la philosophie sociale dans Ibsen a fort habilement mis en relief ce côté humain du génie : Avant d'être Norvégien, Ibsen reste *lui-même*. Les grands hommes ont toujours été quelqu'un dans toute la force du terme, ils sont eux-mêmes et plus vivants que personne. Ils tirent plus des profondeurs de leur âme que de tout ce qui les entoure : ils savent non pas se subordonner aux choses, extérieures, mais les subjuguer par leur pensée, par leur volonté, ils dominent leur temps, ils s'imposent à la postérité, par la réalité énergique, par la puissance et la souveraineté de leur être individuel d'autant plus utiles à connaître que leur exemple nous apprend à devenir virils, à penser, à agir, à nous affranchir de cette imitation servile de tous par chacun qui est le beau idéal des êtres les plus vulgaires.

Comme poète et penseur, Henrik Ibsen n'appartient à aucune nation, à aucune institution,

à aucun parti. Son théâtre ne vise pas uniquement les mœurs de son pays, il vise toujours plus haut ; ce n'est pas l'âme norvégienne, c'est l'âme humaine qu'il dissèque.

Il y a des hommes qui n'appartiennent pas seulement à la contrée dans laquelle ils sont nés, à la nation dont ils font partie, mais au trésor commun de l'humanité. Ces esprits d'élite ne sont pas seulement la gloire de la France, de la Russie, de l'Allemagne ou de la Norvège, mais du génie humain tout entier. Certes, ils apportent le cachet de leur patrie, chacun représente avec ampleur ce qu'a de caractéristique sa nationalité, souvent même ils deviennent comme un trait d'union entre leurs concitoyens et le reste du monde, ils servent de lien entre le peuple au milieu duquel ils sont nés et tout ce qu'il y a d'esprits cultivés dans l'univers, mais ils portent avant tout, en eux, le germe du *Grand tout* de la terre qu'on nomme *Humanité*. — Elargissant le domaine du Beau et du Bien, reculant les limites de la Science et de l'Art, ouvrant à la méditation de nouveaux problèmes et à l'admiration des horizon nouveaux, ces esprits créateurs qui font l'histoire universelle, prouvent que la pensée humaine n'a pas de frontière, qu'elle est infinie (1).

Ibsen s'attaque d'abord à la société actuelle—son œuvre a pour point de départ cette idée : les hommes d'aujourd'hui sont des dégénérés méprisables, si on les compare aux admirables personnalités du passé et dans ses drames romantiques il leur oppose les person-

---

(1) Ossip Lousié : *La Philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen*. Paris, Alcan.

nalités les plus nobles du passé Norvégien surtout, c'est là une leçon de timoré, mais après les drames lyrico-philosophiques, lorsqu'il sera assez puissant pour parler ouvertement dans les pièces modernes, il n'hésitera plus à frapper fort et ouvertement cette société pourrie qu'il veut détruire comme un nihiliste de la pensée.

Ibsen s'attaque donc, nous le répétons, à l'*Etat*, à la Société, à son organisation, ses préjugés, l'hypocrisie de la morale conventionnelle.

La religion, le pouvoir, le mariage, la famille, compris à la façon de la bourgeoisie actuelle, sont à ses yeux autant d'œuvres de lâcheté et de mensonge.

La religion protestante, le Lutherianisme, dans *Brand*, sont fortement pris à partie : « Si le catholicisme fait un bambin du Héros rédempteur, les protestants en font un vieillard impotent, tout près de tomber en enfance. Si, de tout le domaine de saint Pierre, ce qui reste au pape, c'est une double clé, les protestants n'enferment-ils pas dans l'enceinte d'une église le royaume de Dieu qui va du pôle au pôle ? Ils séparent la vie de la foi et de la doctrine. Aucun d'eux ne songe à être. Leurs efforts, leurs idées, ne tendent pas à vivre d'une vie pleine et entière. Pour trébucher comme ils font, ils ont besoin d'un Dieu qui regarde entre ses doigts. »

La piété est une habitude, on ne va au temple le dimanche que pour se distraire ou être vu.

« Que venez-vous faire à l'église, s'écrie *Brand*. Le décor, le décor seul vous attire, le chant de l'orgue, le son des cloches, l'envie de

vous tremper dans la flamme d'une éloquence de haut parage dont les accents s'enflent ou baissent, qui déborde, tonne ou fouette selon toutes les règles de l'art. »

Après la religion, ses pasteurs.

Dans *les Revenants*, le pasteur Manders trouve qu'on doit, dans la vie, prendre toujours conseil des personnes les plus autorisées. — C'est un fait et cela est bien.

Et qu'entendez-vous par l'opinion des personnes les plus autorisées ?

— J'entends, dit le pasteur, les gens qui occupent *une position* assez indépendante et assez influente, pour qu'on ne puisse pas facilement négliger leur manière de voir. Nous ne devons pas nous faire mal juger, ajoute-t-il, nous n'avons pas le droit de marcher contre l'opinion.

Dans *les Soutiens de la Société*, le vicaire Rorlernd prêche une austérité ascétique et fait en même temps une cour très assidue à Mlle Dina et dit alors avec précaution :« Quand on est par vocation un des soutiens moraux de la société, on ne peut être trop circonspect. »

Le pasteur *Stramand*, dans *la Comédie de l'amour*, traduit ainsi le mot de l'Evangile : *Ne construis pas sur le sable :* « Sans rémunération on ne peut prêcher ni en Amérique, ni en Europe, ni en Asie, nulle part, enfin ! »

Tous ces pasteurs, dans l'œuvre d'Ibsen, ne sont donc pas des apôtres, mais de pâles fonctionnaires, des négociants en choses sacrées, ils sont ambitieux de parvenir, ils sont attentifs aux fluctuations politiques, et préocupés surtout de la quête et de la prébende et non de la charité.

Il n'y a pas de mot qu'on traîne dans la boue comme celui de charité. Avec une ruse diabolique on en fait un voile pour masquer le mensonge (1). »

Après les prêtres et la religion — les hommes politiques et les capitalistes sont cloués au même pilori comme des hypocrites et des traîtres : « Que se cache-t-il sous les apparences brillantes et fardées dont la société se montre si fière ? La pourriture et le néant. Toute moralité lui manque. Elle n'est rien qu'un sépulcre blanchi. »

Il y a quelque chose de si faux, de si vide et de si mesquin dans la manière de voir de notre race, dit Brand. Qui donc, même à son lit de mort, consentirait à faire une offrande en secret ? Demande au héros de cacher son nom et de se contenter de la victoire ! Pose la même condition à un roi, à un empereur et tu verras s'il accomplit quelque chose. Demande au poète d'ouvrir en secret la porte de la cage à ses beaux oiseaux chanteurs sans qu'on sache qu'ils lui doivent leur essor et l'éclat de leur plumage ! Non, l'abnégation ne fleurit pas dans les hautes futaies. Le monde est dominé par des idées d'esclave, jusque sur les bords de l'abîme, il s'attache avec une âpre fureur à la poussière de la vie : lorsqu'elle cède, on voit les hommes s'accrocher aux herbes et enfoncer leurs ongles dans la boue.

Dans l'*Ennemi du Peuple*, il montre les *Soutiens de la Société* ennemis de la lumière et de la vérité.

---

(1) Pour avoir la foi, il faut avoir une âme.

BRAND.

LE Dr STOKMANN. — N'est-ce pas le devoir d'un citoyen de mettre le public au courant des idées nouvelles.

LE BOURGMESTRE. — Le public n'a pas besoin de nouvelles idées, il vaut mieux pour lui se contenter des bonnes vieilles idées qu'il connaît déjà.

Et plus loin :

LE Dr STOKMANN. — C'est moi qui veut le vrai bien de la ville. Je veux dévoiler les fautes qui tôt ou tard apparaîtront au grand jour. On va bien voir que j'aime ma ville natale.

LE BOURGMESTRE.— Tu l'aimes, toi, qui veux supprimer la source de sa richesse !

STOCKMANN. — Mais les bains sont empoisonnés ! Nous vivons ici dans les immondices et la putréfaction. C'est grâce à un odieux mensonge que notre jeune société suce pour se nourrir, la richesse des autres.

LE BOURGMESTRE. — Imagination, illusion ! Pour ne pas dire plus, l'homme qui lance des insinuations aussi offensantes contre sa ville natale est un ennemi de la société. »

Dans *John-Gabriel Borkman*, le maître norvégien nous montrera la férocité du politicien ambitieux qui ne craint pas de voler et de laisser peser l'accusation de son crime sur les siens pour continuer à jouir du pouvoir et de la fortune.

Tous les politiciens d'Ibsen sont vils et hypocrites.

Quand on se mêle à la vie publique, dit Bratsberg, dans l'*Union des Jeunes*, on se trouve quelquefois forcé à des compromis et on ne

peut pas conserver aussi bien son indépendance de caractère et de conduite.

On doit toujours obéir aux puissants, ceux qui leur résistent le payent cher.

Dans les *Soutiens de la Société*, Kropp, chef d'usine de Bernik, sachant que Aune, contremaître, fait des conférences aux ouvriers le lui interdit.

AUNE. — Comment, je croyais qu'il m'était permis de consacrer mon temps libre à être utile à la société.

KROPP. — Le consul dit que c'est ainsi qu'on la désorganise.

AUNE. — Ma société n'est pas celle du consul.

KROPP. — Avant tout vous avez à remplir votre devoir envers la société du consul Bernik, c'est lui qui vous fait vivre.

Et il n'y a plus qu'à s'incliner.

Plus loin, le consul Bernik exige d'Aune que le bateau l'*Indian-Girl* soit réparé en hâte pour reprendre la mer.

AUNE. — Impossible, le fond du bateau est pourri, monsieur le consul.

BERNIK. — Que cela soit prêt ou je vous congédie.

AUNE. — Me congédier ? moi, dont le père et le grand-père ont travaillé toute leur vie sur ce chantier ! Avez-vous bien réfléchi, monsieur le consul à ce que vous feriez en renvoyant un vieil ouvrier comme moi ?

Croyez-vous que tout finisse pour lui avec un changement de maître ? Je voudrais que vous vissiez un ouvrier que l'on vient de chas-

ser rentrer le soir dans sa maison et poser ses outils derrière la porte. C'est à moi que les miens jetteront la pierre au lieu de vous la jeter. Ils ne me feront pas de reproches, ils n'en auront pas le courage, mais de temps en temps je sentirai qu'ils me regardent d'un air interrogateur et qu'ils se disent : En somme, il doit bien l'avoir mérité.

BERNIK. — C'est pourtant ainsi ! Il faut que le navire soit prêt, je ne veux pas que la presse m'attaque, je veux qu'elle me soutienne pendant que je fais une grande entreprise.

AUNE. — Le pauvre ouvrier aussi peut avoir ses grands intérêts, l'intérêt des siens... c'est bien, on travaillera... *L'Indian-Girl* pourra prendre la mer après-demain... Mais je ne réponds de rien...

Le navire part, mais il s'engloutit avec les passagers, et la *presse* se montre favorable au consul Bernik.

La presse est, en effet, le porte-voix des *Soutiens de la Société*, c'est pour son compte qu'elle débite le mensonge profitable à ceux qui possèdent l'argent : « Je rédige mon journal, dit Aslaksen dans *L'Union des Jeunes*, d'après le principe suivant : c'est le grand public qui fait vivre les journaux, mais le grand public est le mauvais public, il lui faut donc un mauvais journal. Tous les numéros de ma feuille sont conçus dans cet esprit, d'ailleurs, mon journal est mon seul gagne-argent. »

Et dans *L'Ennemi du Peuple* a Petra Stockmann qui refuse d'écrire une chose mensongère, le rédacteur du journal Hovstad répond ainsi :

Hovstad. — Sans doute, vous avez raison, Seulement un journaliste ne peut pas toujours agir comme il veut. On est souvent forcé de s'incliner devant l'opinion publique. La politique est au fond la cause principale de la vie, du moins pour un journal et pour gagner le public aux idées politiques, il ne faut pas l'effrayer. Quand les lecteurs trouvent une histoire morale dans le rez-de-chaussée du journal, ils sont plus disposés à avaler et à digérer ce que nous publions au-dessus, ils se rassurent. »

Les Aslaksen, les Hovstad, les Mortensgard, tous les journalistes peints par Ibsen sont de vils opportunistes, de bas hypocrites, qui trompent tout le monde et n'ont aucune conscience.

Dans *Rosmersholm*, le précepteur Brendel parle ainsi du journaliste Pierre Mortensgaard : « Pierre Mortensgaard a en lui le don de la toute puissance, il peut faire tout ce qu'il veut, car il ne fait jamais plus qu'il peut. Pierre Mortensgaard est capable de vivre sans idéal. Et cela c'est précisément le grand secret de la conduite et de la victoire. C'est le résumé de toute la sagesse du monde. »

Nous avons vu l'opinion d'Ibsen sur les prêtres, sur les politiciens, sur les riches, sur les journalistes, passons maintenant à *la famille*.

*Le mariage*, tel qu'il est pratiqué dans notre société est une des cause de démoralisation et de dégradation.

*La Comédie de l'Amour*, *le Canard Sauvage*, *les Revenants*, *la Maison de Poupée* affirment cette pensée.

« Votre mariage, dit Falk dans *La Comédie*

*de l'Amour*, c'est l'accord de deux positions convenables, ce n'est pas de l'amour…

L'amour a cessé d'être une passion, c'est une science cataloguée, une profession avec ses corporations et son drapeau, les fiancés et les époux en forment les cadres et les remplissent avec une cohésion semblable à celle des plantes de la mer. »

Dans *Les Revenants*, Mme Alving parle de ses douleurs d'épouse en ces termes : « J'ai supporté bien des choses dans cette maison. Pour retenir mon mari, les soirs et les nuits, j'ai dû me faire le camarade de ses orgies secrètes : j'ai dû m'attabler avec lui en tête à tête, trinquer et boire avec lui, écouter ses insanités, j'ai dû lutter corps à corps avec lui pour le mettre au lit. J'avais mon fils, c'est pour lui que je souffrais tout. Mais lorsque j'ai reçu le dernier outrage, quand j'ai vu dans les bras de mon mari ma propre bonne… alors… » Alors elle se révolte et veut vivre libre avec son fils. Nora, dans *Maison de Poupée*, quitte ses enfants et son mari sans esprit de retour quand elle a compris le mensonge social du mariage.

La décadence et la désorganisation de la famille a pour conséquence la naissance d'*enfants* physiquement et moralement flétris. Dans *L'Ennemi du Peuple*, Ibsen dit : « On fait autant de mensonges à l'école qu'à la maison, partout on ment à l'enfant. »

Dans *les Revenants*, ces dégénérés qui portent les vices héréditaires de leurs pères, Mme Alving dit : « Nous sommes tous des revenants. Ce n'est pas seulement le sang de nos pères et mères qui coule en nous, c'est encore une espèce d'idée détruite, une sorte de croyance morte et tout ce qui en résulte. Cela

ne vit pas, mais ce n'en est pas moins là, au fond de nous-même et jamais nous ne parvenons à nous en délivrer. Et puis, tous, tant que nous sommes, avons une si misérable peur de la lumière. »

Ces enfants sont tous pourris physiquement : « Mon épine dorsale, la pauvre innocente, dit le docteur Raak dans *Maison de poupée*, doit souffrir à cause de la joyeuse vie menée par mon père quand il était officier. »

Oswald, dans *les Revenants*, se sent brisé d'esprit, c'est un mort vivant, son père, le chambellan, était alcoolique.

Voilà donc le bilan de la société actuelle. Ibsen constate qu'elle s'effondre de toute part, que tout y est mensonge et corruption, que la foi est à peu près morte !

« Vous voulez bien croire mais sans y regarder de trop près et faire peser tout le fardeau sur celui qui s'est chargé de l'expiation. Puisqu'il s'est laissé couronner d'épines pour vous, il ne vous reste plus qu'à danser, mais il s'agit de savoir où cette danse vous mène.

Dans *L'Ennemi du Peuple* : « Le manque d'oxygène affaiblit la conscience et l'oxygène manque presque absolument dans notre société, puisque toute la majorité compacte est assez dénuée de sens moral pour ne pas vouloir comprendre que l'on n'édifie rien sur une fondrière de mensonge et de fourberie.

« On étouffe ici, dit *Brand*, un air de sépulcre s'élève de cet étroit vallon. En vain on y déploierait un drapeau, aucun souffle frais et libre ne le ferait flotter. »

Si j'avais le pouvoir, pleure *Rosmer* dans *Rosmersholm*, de leur faire avouer leurs torts, de réveiller la honte et le repentir dans leurs

cœurs, de les amener à se rapprocher de leurs semblables avec confiance et avec amour. Il me semble qu'on pourrait y arriver. Que la vie deviendrait belle alors ! Plus de combats haineux, rien que des luttes d'émulation, tous les regards fixés sur un même but, toutes les volontés, tous les esprits, tendant sans cesse plus loin, toujours plus haut, chacun suivant le chemin qui convient à son individualité. Du bonheur pour tous, créé par tous.

A Lona qui revient d'Amérique, Borlund demande dans *Les Soutiens de la Société* :

« Que venez-vous faire dans notre société ?

Lona. — Lui donner de l'air. »

Et dans *L'Ennemi du Peuple :* « Que voulez-vous édifier ? »

« Edifier, dit le docteur Stockmann, il s'agit d'abord de démolir. Qu'une société mensongère soit démolie, cela est sans importance, il faut l'anéantir, et faire disparaître tous ceux qui vivent dans le mensonge comme des animaux nuisibles. J'aime tant ma ville natale que je préférerais la ruiner que de la voir prospérer sur un mensonge. »

Cette société peut-elle faire place à une autre meilleure. Après avoir détruit pourra-t-on reconstruire.

Borkman dit : « Qui n'a pas été renversé une fois dans sa vie ! Il faut se relever et ne faire semblant de rien. Seuls le présent d'un homme et son avenir peuvent racheter son passé. »

Et Brand : « Si quelque esclave de ce monde fait une brèche au grand capital humain, un autre par son travail peut toujours réparer le dommage. »

Dans *Brand* encore cette pensée : « Notre cœur est ce jeune univers créé pour recevoir l'esprit divin. C'est là qu'il faut tuer le vautour de la convoitise, là que le nouvel Adam doit naître. »

C'est par l'amour et le devoir que la société peut d'abord être reconstruite. L'amour de Lona dans *les Soutiens de la Société* a relevé Bernik. Dans *Peer Gynt*, c'est l'amour de Solveig qui sauvera Gynt. Gynt, après une vie de désordre et de rêve revient vieillard usé devant la maison de la bien-aimée qu'il a abandonnée.

Peer Gynt. — Un pécheur est devant toi. A toi de le juger.

Solveig. — C'est lui. Loué soit Dieu.

Peer Gynt. — Accuse-moi, dis combien je fus coupable envers toi.

Solveig. — Tu n'as commis aucun péché.

Peer Gynt. — Dis-moi mon crime.

Solveig. — Tu as fait de ma vie un poême. Bénie soit notre rencontre ! Le vrai Peer Gynt qui avait au front un sceau le marquant pour une haute destinée a vécu dans ma conscience, dans mon espoir, dans mon amour. »

Gynt ému, pose son front sur les genoux de l'aimée.

— Dors, mon ami, dit-elle, je te bénirai, je te veillerai, dors et rêve !

Et elle endort dans la mort les souffrances et les fatigues de Peer Gynt consolé.

Sans doute l'amour, le devoir, sont deux formules de la reconstitution de la Société, mais la véritable doctrine politique d'Ibsen, toute aristocratique et avant tout individualiste, est

il s'isole de la société dans le sentiment de son droit et de sa force... *L'homme le plus fort est celui qui est solitaire.*

Ces idées fondamentales d'Ibsen sont énergiquement exprimées dans le meeting orageux de *L'Ennemi du Peuple.*

Stockmann, c'est-à-dire Ibsen, n'est d'accord ni avec les conservateurs, ni avec les progressistes. Il est seul de son avis.

Le docteur Stockmann, misanthrope solitaire par principe, ne s'isole cependant pas comme le *Timon* de Shakespeare.

... Non, il faut continuer la lutte, voilà la grande affaire pour Ibsen, parce que ce n'est que dans la lutte pour une idée, pour un idéal, que se réalise le développement des facultés humaines. Le renoncement et la souffrance, la lutte et le sacrifice, ce sont toutes choses bénies et salutaires à ses yeux.

Rien de plus significatif à cet égard que ce drame : *Empereur et Galiléen.*

Julien l'apostat est appelé par vocation divine à fonder le Christianisme. Chrétien dans sa jeunesse, plus tard, grâce à l'influence des rhéteurs d'Athènes et des mystiques d'Alexandrie, il s'éloigne de plus en plus du Christianisme qui, d'ailleurs, par la faveur même des empereurs s'est éloigné de sa source et s'est scindé en sectes ennemies.

Voulant détruire le Christianisme, Julien en sera malgré lui l'instaurateur indirect et négatif, il le favorisera en le persécutant. Ces chrétiens, qui s'étaient amollis par une trop longue prospérité, seront renovés par la souffrance et se retremperont dans le sang des martyrs. L'Empereur succombera devant le Galiléen.

L'idée fondamentale du drame est évidemment *la religion seule, est vraie et vivante, qui sait inspirer le sacrifice et le martyre à ses adeptes.*

***

Dans la superbe lettre d'Ibsen à Brandes, plushaut citée, éclate sa haine puissante de l'*Etat.*

« L'Etat doit disparaître, ah ! si je pouvais être de cette révolution-là. »

Et plus loin : « Mettons la mine et la sape à l'idée de l'Etat, ne reconnaissons que la spontanéité et la sympathie comme les seuls facteurs d'une association. »

Ce Gouvernement d'Ibsen aurait donc d'abord pour caractère de laisser un libre essor à l'individualisme absolu.

Jamais on a déployé plus de génie pour réfuter l'axiome d'Aristote : *L'homme est un animal politique.* « Non ! s'écrie Ibsen, il n'y a aucune nécessité de raison pour que l'homme soit citoyen. »

Si Ibsen connaissait Leibnitz, il adhérerait à sa monadologie. Pour lui, l'homme est une monade supérieure, un univers : « Une âme, dit Michelet, pèse infiniment plus qu'un royaume, un empire, parfois plus que le genre humain. » Mettez individu à la place d'âme et Ibsen sera d'accord avec le grand historien, en désaccord avec la secte transformisme qui sacrifie les intérêts de l'individu à ceux de l'espèce.

Dans une lettre à Brandes, Ibsen conclut : *ce qui importe, c'est la révolution de l'esprit humain.*

L'aurore d'un nouveau monde lui apparaît et Agnès, dans *Brand*, s'écrie : « Dans ce désert sans fin, je sens des flots qui se soulèvent, je sens une aurore qui naît. Déjà s'éveillent toutes les pensées, toutes les actions à venir. Il y a des souffles, des tressaillements. L'heure de la renaissance a sonné. Et j'entends des murmures : « C'est l'heure de naître et de créer. »

Le poête est là une sorte de voyant, de prophète, c'est le rabi antique.



Ibsen est-il donc seulement un philosophe qui aurait dramatisé la formule de Kant : « *Tu peux, donc tu dois* », et les idées de Kjerkegaard ?

Evidemment, l'individualisme est la base même de l'Œuvre d'Ibsen, mais s'il a pris ce principe au grand philosophe scandinave, il l'a modifié, agrandi, il l'a fait sien.

« Il n'arrive rien de nouveau dans le monde, et pourtant rien ne s'y répète, car notre vision change et modifie le sens de nos actes. Un même acte se transfigure quand notre œil régénéré s'ouvre à une vision nouvelle. »

Ibsen est-il enfin un moraliste et un satirique ?

Nous ne nous illusionnons pas sur la difficulté de répondre à cette question, nous savons parfaitement que dans l'art toute intention de moralité doit être bannie. Que le dramaturge doit être avant tout impersonnel, et que reconnaître chez Ibsen des tendances moralistes et satiriques c'est faire tort à son talent de dramaturge.

Ibsen est pourtant à la fois un grand artiste et un moraliste, il a au plus haut degré les facultés d'un dramaturge et aussi les facultés qui sont requises d'un moraliste. Le moraliste ne fait tort en rien à l'artiste, car Ibsen n'est pas un moraliste par système, il l'est par nature.

Toute son esthétique tient dans ce principe :

*L'individualisme.*

Il ne se préoccupe pas de la moralité de Catilina, de Julien l'apostat, de l'archevêque Nicolas, il leur demande d'être énergiques, d'être des individualistes puissants.

La note dominante d'Ibsen c'est le triomphe de la volonté toujours !

Ses personnages sont étrangement simples, il les met si bien en relief qu'on ne saurait oublier leur personnalité qui s'accuse aussitôt à grands traits.

Les tendances moralistes d'Ibsen et ce qu'on appelle son pessimisme proviennent simplement et naturellement de sa conception sévère de la vie.

La société actuelle est mauvaise ; elle doit donc être immédiatement détruite, mais c'est par amour pour une société idéale de beauté, de justice et d'harmonie, qu'Ibsen arrive à cette conclusion anarchiste.

Carlyle et Tolstoï aussi, ces deux grands pessimistes, ne sont-ils pas, à vrai dire, des optimistes rêvant une société tellement parfaite qu'ils sont pris de dégoût pour le temps présent. Si, au contraire, tous les trois étaient des misanthropes, ne se désintéresseraient-ils pas absolument d'une humanité odieuse, alors que Tolstoï, Carlyle, comme Ibsen, fu-

rent des lutteurs désespérés pour le triomphe de la beauté, de la vérité et de la justice.

Sans doute, la place d'Ibsen comme penseur nous paraît devoir être disposée même au-dessus de celle des deux admirables génies : l'énergie avec laquelle il réclame le triomphe des âmes par la seule volonté, l'élève au point le plus culminant de la pensée humaine. A cette époque de déterminisme scientifique, avoir brandi le drapeau de la liberté ; à cette époque de socialisme d'Etat, avoir réclamé les droits d'un individualisme outrancier, ce sont là des titres de gloire qui le mettent hors de *pair*.

C'est surtout par là qu'il a renouvelé l'art théâtral en le retrempant aux sources mêmes de l'âme et de la conscience, et c'en est assez pour que l'homme et l'écrivain passent à la postérité comme le plus noble penseur et le plus grand dramaturge.

# TABLE DES MATIÈRES

L'IMPRESSION EN COULEURS
23 *bis*, RUE GANNERON, PARIS.